ENNIO FRANCIA

Storia dell'Arte Paleocristiana



ENNIO FRANCIA

Storia dell'Arte Paleocristiana

Mentre sono numerosi gli studi sugli aspetti particolari e sui problemi d'ordine storico ed erudito dell'arte cristiana, specialmente dei primi secoli, difettano a tutt'oggi trattazioni che offrano un panorama, per quanto è possibile completo, di ciò che ha significato sul piano dell'espressione figurale la predicazione cristiana.

Abbondano difatti saggi e monografie su determinate questioni o periodi dell'arte paleocristiana — e se ne può avere un'idea percorrendo la bibliografia che l'A. ha qui elencato — saggi che interessano un settore specialistico di studiosi, e non abbondano invece pubblicazioni che pur serbando la serietà di un libro di studio, proponga a un pubblico più vasto una tematica tanto varia e articolata e oggi di così viva e immediata presenza.

Tra i metodi suggeriti, e non solo fatti propri dal Concilio Vaticano II, per tracciare le grandi linee dell'aggiornamento, v'ha quello del ritorno alle fonti, del ritorno allo studio più meditato dei documenti scritti e quindi dei manufatti religiosi dei primi secoli del cristianesimo.

Ennio Francia, che da decenni milita nella critica d'arte contemporanea, ha cercato di definire, al lume anche delle esperienze moderne, i rapporti tra l'espressione plastica cristiana e quella classica, di verificare e insieme di valutare le forme via via assunte nel processo evolutivo e di stabilire, sia pure per

accenni, (ed è quello che più dovrebbe importare in un manuale di questo carattere e di questo scopo) la corrispondenza del messaggio figurale, ch'è pur sempre una proclamazione della Parola, con il messaggio cherigmatico. È un discorso, codesto, che prenderà corpo nei volumi che seguiranno al presente, e nei quali con tale criterio sarà esaminata la storia dell'arte per rintracciare la storia del sacro nell'arte.

Anche per quanto concerne l'arte paleocristiana, il discorso è stato condotto in termini di filologia contemporanea, non sembrando né utile né ragionevole parlare di documenti arcaici in termini archeologici.

Per di più dovevano tenersi presenti le grandi acquisizioni fatte proprie in questi ultimi cinquant'anni nel settore dell'esegesi biblica e del pensiero teologico, finora scarsamente o affatto applicate a questa disciplina, se si eccettuano la semantica e la simbologia.

«Negli sviluppi di quella prima età cristiana, dice il card. Lercaro presentando il volume, anche l'arte ha ovviamente una sua voce; la quale deve pur essere ascoltata, ed una sua storia che merita di essere indagata . . . Lo fa con riconosciuta competenza mons. Ennio Francia . . .».

Il saggio è corredato da un'ampia silloge di testi greci e latini, trascelti e appositamente tradotti quasi tutti per la prima volta tra quelli di carattere descrittivo e cronachistico, utili cioè per chiarire, con i loro riferimenti precisi, le questioni ancora *sub judice*.

ALDO MARTELLO EDITORE

STORIA DELL'ARTE PALEOCRISTIANA



ENNIO FRANCIA

STORIA DELL'ARTE PALEOCRISTIANA

ALDO MARTELLO EDITORE
MILANO

ALDO MARTELLO EDITORE - MILANO, VIALE PIAVE, I
STAMPATO IN ITALIA - PRINTED IN ITALY

INDICE



LA PITTURA

LA SCULTURA

I MOSAICI

L'ARCHITETTURA

IL SIMBOLISMO CRISTIANO

TESTIMONIANZE SCRITTE

stantino Magno Lattanzio Ilario di Poitiers Ambrogio Girolamo Aurelio Prudenzio Leone il Grande Agostino Paolino da Nola Gregorio il Grande Gregorio II Adriano I.

TESTI GRECI

Atanasio Clemente Alessandrino Origene Eusebio Gregorio di Nazianzo Gregorio Nisseno Cirillo di Alessandria Giovanni Crisostomo Asterio d'Amasea.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le fotografie per le illustrazioni sono state fornite da: Alinari, Firenze, 21-24-29-30-31-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-46-47-48-51-53-54-55-56-57-58-65-68-69-70-72-73-75-76-77-78-80-81-87-92-93-. Anderson, Roma, 2-22-28-33-45-49-50-52-59-88-91-95-96-97-98-. Alterocca, Terni, 71. Fototeca della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano, 32. Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, 23-25-26-27-60. Pontificia Comm. di Arch. Sacra, 1-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-85-86-89-90-99-100.



PREFAZIONE



Il Cristianesimo primitivo esercita ormai da tempo una singolare e vasta suggestione: la sua letteratura, canonica ed extracanonica, la storia delle Chiese apostoliche «peregrinanti» nel mondo ellenistico ed oltre..., la loro vita soprattutto, i vincoli vicendevoli, l'organizzazione interna, i rapporti col mondo esterno, col suo pensiero, la sua vita; la vivace apologetica, la reazione agli stimoli di movimenti gnostici, ereticali...e, in particolare, il profondo senso comunitario e la speranza escatologica sono stati e sono oggetto di ricerca da parte di studiosi; sono indubbiamente anche – e questo è meglio – per molti argomento di meditazione ed indirizzo di vita.

Non è errato aggiungere che il Concilio Ecumenico Vaticano II, nel suo impegno di aggiornamento pastorale, ha sentito l'influenza di questa approfondita, amorosa conoscenza delle primitive Chiese; né deve fare specie che, vòlto, così com'era, per voluto e asserito indirizzo, al mondo d'oggi, il Concilio abbia guardato con attenzione ai primi tempi e ne abbia con particolare interesse captato le voci: l'aggiornamento conciliare non poteva essere infatti se non un riproporre in confronto con le vicende e gli spiriti della vita e della storia di oggi la tradizione costante della Chiesa, la tradizione apostolica, che non muta, ma ricca e pregnante sempre, si apre a nuove deduzioni nel confronto con i nuovi ricorrenti problemi.

Negli sviluppi di quella prima età cristiana, che dalla predicazione apostolica si inoltra fino alla pace costantiniana, anche l'arte ha ovviamente la sua voce: la quale deve pure essere ascoltata, ed una sua storia che merita di essere indagata e approfondita per una conoscenza oggettiva della fede e della speranza della prima cristianità.

Lo fa con riconosciuta competenza Monsignor Ennio Francia, esaminando con passione e insieme con obiettivo distacco la pittura degli ipogei cristiani; la scultura, soprattutto dei sarco-

faghi, nello sviluppo dei temi e delle forme; i mosaici, che già insieme con l'architettura basilicale caratterizzano l'epoca nuova seguita a Costantino; e dedicando un capitolo al simbolismo, che, se non è esclusivo all'arte cristiana, è però ad essa congeniale, per non dire necessario, e ad essa, nelle ore migliori, sarà quindi legato anche in stagioni più tarde.

★

È doveroso cogliere in queste pagine dense e maturate anzitutto il senso proprio dell'arte cristiana, che è elemento dell'«annuncio», del buon annuncio di Cristo; è evangelizzazione, per un lato; e, per l'altro, professione di fede, «traditio», come si diceva, e «redditio symboli»; catechesi innestata sulla Scrittura santa che è parola di Dio, promessa e profezia di salvezza nel Patto antico, realtà di luce e vita in Cristo; «obbedienza alla fede» da parte del credente.

Solo accedendo a questa caratterizzante nota della prima arte cristiana se ne intende l'originalità profonda e sincera e possono adeguatamente misurarsi le influenze che l'arte pagana contemporanea esercitava sui primi pittori, scultori e architetti cristiani.

Soprattutto nella pittura, – che cronologicamente è prima e segna di conseguenza un indirizzo anche alle altre espressioni d'arte, – e nell'architettura che, per l'impegno tutto nuovo di un culto eminentemente comunitario, espresso non solo nel sacrificio ma anche nell'annuncio, si trovò necessariamente ad innovare, è obiettivo riconoscere la sincerità di una bellezza tutta propria e inerente, perché conseguente al messaggio di verità, di certezza e di speranza incarnato nella figurazione, comunicato nell'aula all'assemblea.

Non sarebbe obiettivo considerare le primitive espressioni d'arte cristiana come elementi decorativi; o anche cercare in quelle

una bellezza esornativa, come si avrà in epoche posteriori, sotto influenze umanistiche; l'arte cristiana è evangelizzazione ed atto di fede.

Il simbolo viene così ad esserle connaturato; come la parabola, nei discorsi di Gesù, al Regno di Dio...: «Chi ha orecchi da intendere, intenda»: e chi ha occhi puri illuminati dalla fede, veda dentro...

Il simbolo è dunque, analogicamente al Sacramento, che è segno della grazia, un segno sensibile della verità; e questo, sempre per quel disegno, divino e pur tanto umano, per cui alla salvezza dello spirito è strumento la carne: «Cardo salutis caro», scriveva già Tertulliano.

★

Questa originalità dell'arte paleocristiana non si perde neppure, quando, superate le lotte esterne della persecuzione, si accentua, nello studio, la discussione per una genuina intelligenza del messaggio divino.

Certo, l'età del mosaico risente di questo pensoso ripiegamento dell'indagine teologica sul Kerigma apostolico; come risente del nuovo clima creato alla fede nel mondo dell'Impero; un parlare nuovo hanno le tessere delle grandi composizioni musive, dove oro e colori smaglianti esprimono con un vocabolario aggiornato – talora il vocabolario di Corte – la realtà cristiana: novità esteriore, tuttavia, della situazione creata al Vangelo dall'esterno... E pertanto, pur nella novità del parlare, la perenne e immutata realtà dell'annuncio rimane: lo traducono, a volta a volta, la linea castigata, il movimento misurato, la coreografia corretta, la gravità pensosa dei grandi occhi aperti, il gesto composto e discreto, il silenzio di figure staticamente allineate, la sacralità misteriosa e fascinosa...

L'opera di Mons. Francia porta una appendice.

Interessante e utile quanto mai: la raccolta di testi pagani, ma soprattutto di testi patristici latini e greci, che documentano il libro nelle sue conclusioni.

Si potrebbe dire che bastava citarli.

È vero; e il più delle volte così si fa.

Ma non sempre, né tutti hanno a propria disposizione una raccolta quale la Patrologia del Migne e il «Corpus» di Vienna; e, non sempre, si è in grado di tradurre un latino e un greco che non siano quelli imparati a scuola...

Leggere con gli occhi propri e sondare in una indagine personale quelle pagine è assai più che cogliere un riferimento e rimettersi all'interpretazione altrui; è entrare in contatto con la tradizione nelle sue voci vive e qualificate e coglierne lo spirito e la vita...

Di questa possibilità offerta allo studioso va dato atto all'Autore.

E, a nome nostro e, pensiamo, di tanti, qui vogliamo noi dire grazie a Monsignor Francia per questa sua fatica: un tramite di più – e collaudato – per cogliere viva e operante la voce della Chiesa primitiva!

GIACOMO CARDINALE LERCARO, ARCIVESCOVO

LA PITTURA



La conoscenza dello stile e delle forme più antiche dell'arte cristiana, giova non solo allo scopo di una più documentata interpretazione degli sviluppi e delle crisi seguite nel tempo nella civiltà figurativa, ma è utile soprattutto a meglio individuare il nucleo attivo della religiosità delle prime generazioni cristiane. Prender contatto con gli esordi plasticamente visibili della loro fede, arreca il vantaggio niente affatto trascurabile di misurare il clima spirituale e culturale in cui esse si trovavano a vivere e a operare.

La conoscenza di tali valori è particolarmente importante in un momento in cui la critica delle fonti della rivelazione, attraverso il metodo della storia delle forme, è in gran parte diretta alla ricerca degli elementi costitutivi del messaggio del Cristo e del cherigma apostolico, nell'intento serio e meditato, di separarli da ipotetici interventi attribuiti alla elaborazione delle comunità protocristiane.

Al radicalismo della demitizzazione del racconto evangelico operato da alcuni esegeti e teologi come R. Bultmann, M. Dibelius, K. Barth, e alla diffidenza tipicamente riformistica che insorge ogni qualvolta un elemento razionale s'inserisca nell'area della fede, la testimonianza dell'arte catacombale potrebbe dare una risposta certamente illuminante e in qualche caso decisiva.

Senonché un bilancio anche approssimativo tra gli studi sulla formazione del testo evangelico e quelli sulla formazione dell'arte cristiana si palesa subito a sensibile svantaggio di quest'ultima. Le ricerche bibliche, difatti, hanno avuto esiti di favore presso gli esegeti di tradizione religiosa protestante anche in quelli di atteggiamento esistenzialistico (E. Kasëman, G. Borkamm, E.

Haitsch, E. Fuchs, ecc.), che hanno sviluppato con nuove deduzioni il metodo già sperimentato da H. Gunkel sull'Antico Testamento e da Harnack sui Sinottici, formulando la classificazione per generi letterari dei vari contributi apportati dalle primitive comunità palestinesi e greche. Tali ricerche e deduzioni non hanno potuto non destare l'attenzione e l'allarme degli scritturisti cattolici per la salvaguardia, se non altro, del *depositum fidei*, sì da indurli al riesame di concezioni tradizionali, persuadendoli comunque a migliorare criticamente le loro posizioni ideologiche.

Sicché laddove l'avanzamento degli studi esegetici, dopo la seconda guerra mondiale ha compiuto un impressionante balzo innanzi, tanto da riproporre la famosa distinzione, da alcuni decenni definitivamente accantonata, tra il Cristo della fede e il Cristo storico, e mentre attraverso la «storia delle forme e della tradizione» e cioè tramite l'analisi ragionata del racconto evangelico si è tentato di svincolare la sostanza del messaggio del Maestro da presunte ingerenze letterarie, la situazione dello studio della pittura cristiana arcaica non è progredita in modo decisivo dalle formulazioni proposte dal Garrucci e dal Wilpert, e cioè dal momento romantico ed entusiasta della prima recognizione, anche se non son mancati contributi di valore quali quelli del Volbach, del De Francovich, del Dorigo, del Grabar.

I Pittori

Per quanto riguarda la personalità degli artisti che hanno dato vita alle prime figurazioni di ispirazione cristiana, si rileva innanzi tutto che se si conosce il nome di

qualche «fossore», ben rari sono quelli di pittori e scultori ricordati nelle iscrizioni catacombali, e tutti tardivi come l'Aurelius Felix pictor, dell'epigrafe del 382, oggi in Vaticano, il Priscus pictor del Tuscolo, la cui iscrizione è nel museo della basilica di San Lorenzo, e un altro Felix dell'epigrafe del Laterano, che reca gli emblemi del pittore, e cioè il compasso, lo stilo e il pennello. *Fig. 1*

Di maggior momento, se non altro per le intrinseche qualità pittoriche, va valutata la recentissima scoperta del «Fossor» (1961) con alcune scene di agape nel cimitero *ad duas lauros*.

La categoria o corporazione dei fossori, i «laborantes per eccellenza della cristiana società» come scrive il De Rossi, comprendeva un'area piuttosto estesa essendo loro attribuito non soltanto il compito di provvedere allo scavo delle gallerie, di attrezzare ambienti e ordinar tombe, ma altresì quello di eseguire gli ornati e gli abbellimenti mediante pitture e rilievi a stucco.

La corporazione, vale a dire, raggruppava le varie attività utilizzate per la sepoltura dei defunti e per gli uffici funerari, e quindi quella dei *fossores*, dei *pictores*, dei *quadratarii* e dei *musivarii*. Che soltanto dei «fossores» si abbiano informazioni abbastanza precise, non reca meraviglia attesa la delicatezza delle loro mansioni e l'importanza da essi assunta nella comunità cristiana con il progredire del culto dei martiri. Verso il secolo IV i «fossores» appaiono addirittura inseriti nella scala già abbastanza articolata della gerarchia ecclesiastica, al penultimo grado, prima degli «ostiarii», i quali tutt'ora sussistono nella gerarchia sacerdotale come chierici minori.

Si aggiunge inoltre che la professione del pictor non doveva godere di molto prestigio presso i romani se Pli-

nio (*Hist. Nat.*, XXXV, 20) osserva che l'esercizio della pittura non era praticato dai cittadini della buona società (*pictura non honestis spectata manibus*) e che Titedio Labeone, magistrato a riposo, veniva redarguito e spesso deriso perché cercava di occupare il tempo libero dipingendo tavolette. Circa tre secoli prima, analogo rimprovero muoveva Valerio Massimo a Gaio Fabio per essersi dedicato alla pittura (*humillimis rebus*) e quindi a un'attività spregevole (*sordido studio*).

Questa minor considerazione dell'arte pittorica può spiegare, almeno in parte, la scarsità di notizie intorno ai pur grandissimi pittori greci il cui nome ci è giunto attraverso scarne menzioni letterarie, mentre degli artisti romani del periodo cesariano e augusteo, Plinio rammenta, e non senza sussiego, quello di Arellius, famoso soprattutto per dar sembianze di dee alle sue modelle, di un Ludius noto per la fastosità delle sue decorazioni parietali, e di un Famullus che eseguì tra l'altro alcune decorazioni della Domus Aurea, «carcere dell'arte sua», come lo storico malignamente commenta.

Se ad artisti che avevano dato vita a decorazioni importanti in palazzi pubblici e in case patrizie non si concedeva soverchio peso nella estimazione sociale, ben poco rilievo doveva avere nella società cristiana dei primi secoli la modesta professione del dipintore che su ordinazione dei fedeli abbelliva le tombe dei defunti nelle aree sotterranee di Roma e la cui attività era considerata un complemento dell'opera del «fossore».

Come risulta dai titoli sepolcrali, il pictor apparteneva alla classe servile o dei liberti, la classe vale a dire dove il cristianesimo penetrò più stentatamente. Tale rilievo avvalora l'opinione di coloro i quali ritengono che le se-

polture cristiane più antiche fossero decorate da artisti pagani, non essendo agevole, in situazioni difficili e precarie, la formazione immediata di una scuola d'arte cristiana. Ciò spiegherebbe, inoltre, secondo il Wilpert, l'accettazione di stilemi e anche d'immagini di repertorio classico da parte dei primi fedeli, così irriducibilmente ostili invece alla mitologia e al politeismo pagani. Va subito notato che anche in tali condizioni, certamente non propizie, il contenuto figurale e simbolico dell'arte cristiana fin dalle origini differisce dalla pagana per la diversa interpretazione data alle più divulgate tipologie (Cristo-Ermes, Cristo-Sole).

L'opinione è motivata dal presupposto non convalidato da ricerche posteriori, che le più antiche figurazioni catacombali risalgano alla fine del I secolo o tutt'al più ai primi decenni del secondo – e in spazio tanto esiguo non v'era umanamente modo di attendere alla formazione di una scuola differenziata quale si palesa come contenuto la paleocristiana. Senonché siffatta persuasione, diffusa soprattutto tra i maestri e fondatori dell'archeologia, non è condivisa dai moderni studiosi i quali ritardano di quasi due secoli l'inizio del ciclo delle figurazioni cristiane. Al che può obbiettarsi che in arco così esteso di tempo si dovevano pur verificare le condizioni favorevoli, storiche e didattiche, per dar vita a uno stile autonomo, conforme all'autonomia del messaggio del Maestro. Non è certo facile rendersi conto del perché una predicazione che disponeva di fermenti così nuovi e incandescenti, non abbia prodotto spontaneamente una visione della realtà figurale, da lei esorcizzata e redenta in tutti i modi.

È vero invece che la irreducibilità delle prime genera-

zioni cristiane si avvertiva su zone più scottanti che non quelle della decorazione o delle cerimonie, ed è tanto vero che sul piano tattico esse non rifiutarono l'adozione di feste e di ricorrenze pagane sostituendovi poco a poco l'intimo spirito delle solennità e delle liturgie cristiane. Ciò può significare tutt'al più che al rigido controllo e alla inesorabile fedeltà per la verità rivelata, corrispondeva una felice disponibilità sul piano umano e pragmatico.

Non era davvero da una professione modesta come quella del pittore – una professione esterna e periferica ai motivi sostanziali del Messaggio – che i fedeli dei primi tre secoli potessero temere una qualsiasi *contaminatio* o un'aggressione della verità. Ci sarebbe piuttosto da chiedersi come mai una fede così nuova, così potente e creatrice, proprio all'inizio non abbia dato origine a un linguaggio artistico altrettanto ardito e fecondo.

L'ambiente culturale

Secondo una opinione largamente diffusa tra gli storici, il Cristianesimo «trovò a Roma l'arte a un livello relativamente alto» (Wilpert). Diversa però era l'opinione degli scrittori pagani contemporanei, testimoni anche del primo fiorire dell'arte cristiana. Anzi il loro giudizio è così negativo da doversi ritenere che la nascita della pittura catacombale coincida con uno dei momenti meno felici dell'arte romana o addirittura di decadenza, come altri vogliono, in analogia alla crisi ideologica dell'età imperiale e consistente nella progressiva disintegrazione della visione classica del mondo.

«Sugli intonaci si dipingono cose insensate, piuttosto

che immagini normali di oggetti definiti», afferma Vitruvio. «Invece di colonne, calami striati; in luogo di frontoni, appiccicature con crespe e viticci e candelabri che sostengono figure di tempietti . . . A tanto hanno portato i nuovi costumi . . . I cervelli malati e pieni di nebbia non sono più capaci di apprezzare ciò che è grandioso e decoroso» (*De Arch.*, LII, V).

Un secolo più tardi la situazione non era certo molto migliorata, se Plinio afferma che la pittura è in procinto di morire: *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis* (*Hist. Nat.*, XXXV, 28), e accenna anch'egli alle «pazzie della nostra epoca in fatto di pittura», pazzie così sconcertanti da provocare l'ira degli dèi come quell'enorme tela di centoventi piedi fatta esporre da Nerone sull'Esquilino, subito incenerita dal fulmine. Né più indulgente si dimostra Petronio il quale, con evidente compiacimento, si associa a Plinio nel dichiarare che «la pittura è morta completamente a causa della presente poltroneria insieme alle altre arti e alla filosofia» (*Satyr.*, LXXXVIII).

Codesti giudizi suonano tanto più duri in quanto si riferiscono a decorazioni murarie, e cioè a una forma d'arte applicata, poiché i romani, nella generale disistima per l'attività artistica, ritenevano degna di considerazione soltanto la pittura a cavalletto: *nulla gloria artificum nisi qui tabulas finxere*, osserva ancora Plinio, autentico *laudator temporis acti*. «Gli antichi», continua egli prevenendo le istanze proletarie, «non abbellivano le pareti soltanto per i signori e i padroni . . . L'arte loro interessava tutta la città e il pittore era considerato proprietà dell'universo». *Pictor res comunis terrarum erat* (ib., 118).

La pittura romana così fieramente deplorata, è com-

presa nel periodo che va tra la fine del secondo secolo a. C. e l'inizio del secondo d. C., nel periodo, vale a dire, in cui si costituisce, nei suoi antefatti culturali e nei suoi immediati precedenti, l'arte cristiana.

A contrasto con la teoria largamente accettata che considera l'arte cristiana uno sviluppo più o meno marginale dell'arte pagana in Italia, qualche studioso insiste sull'influsso preminente di altre zone come la Siria e la Palestina dove l'idea cristiana era germogliata ed aveva avuto i primi sviluppi, o dell'Asia Minore la cui cultura figurativa doveva pur essere presente in qualche modo nella predicazione di Paolo, o della Mesopotamia e della Persia dove l'arte era già allenata a celebrare il fasto dei satrapi orientali e il culto di credenze affini come il culto mitriaco.

Si è voluto anche porre l'accento sul carattere quasi casuale e occasionale dell'arte cristiana, mettendo in rilievo a tal fine il suo sorgere nell'ambito delle credenze religiose giudaiche, di tendenza decisamente antifigurativa. Il Grabar ritiene che gli ebrei, nonostante i famosi divieti del Deutoronomio, hanno probabilmente preceduto i cristiani nell'inventare il mondo delle immagini. La scoperta degli affreschi di Dura-Europos mentre dimostra che alla metà del III sec. le figurazioni erano ammesse nella Sinagoga, e quindi la nessuna consistenza dell'opinione del furore giudaico contro le immagini, conferma, però, che il repertorio figurativo cristiano aveva raggiunto in Oriente una certa autonomia non solo concettuale ma stilistica nei confronti dell'arte di Roma. Non sembra perciò ingiustificato il quesito se nello studio dell'arte cristiana antica non debba tenersi adeguato conto della cultura orientale, e più propria-

mente alessandrina, in cui fiorirono la sapienza neoplatonica e la tendenza idealizzante, e donde trasse copiosa linfa la civiltà bizantina.

Comunque, essendo quelle delle catacombe e dei monumenti romani e italici le manifestazioni di gran lunga più cospicue dell'arte paleocristiana, conviene dare uno sguardo, sia pure rapido, allo svolgimento della coeva arte pagana, dal momento che nel quadro dell'arte tardoromana, l'arte cristiana resta sempre un notevolissimo episodio, e non soltanto un anello per collegare le opere di pitture medioimperiale con la pittura basilicale. Si tratta comunque di un episodio, talora rovente, da inscriversi nella dialettica, sviluppatosi fino all'età tetrarchica. Il Dorigo ha recentemente proposto un quadro suggestivo per rintracciare l'apporto autoctono mercè il quale si compia il processo di affrancazione della pittura romana dalla ellenistica, dimostrando che l'intervento dei modesti dipintori cristiani fu decisivo.

Pittura Pompeiana

Il Maiuri ha dimostrato che la maggior parte delle pitture pompeiane vanno collocate tra il 63 e il 79, l'anno della distruzione della città, e che sono state affrescate su pareti costruite ex-novo o ricostruite. Nella quasi totalità, esse riproducono prototipi classici ed ellenistici e ciò spiega come in un giro così breve di tempo vi si riscontri tanto varia qualità stilistica e tecnica: dal *ductus* del pennello, all'interpretazione oggettiva e alla resa dei valori compositivi, spaziali e cromatici. Alla spazialità, per esempio, e al cangiantismo cui si ispirano i due mosaici del Museo Nazionale di Napoli, derivanti da due pitture

ellenistiche firmate da Dioscoride di Samo, fan contrasto la prospettiva obliqua della stele di Pagasai, detta di Hediste, o la riduzione quasi monocroma delle scene di-
Fig. 2 pinte su marmo dette Pinakes, come il pinax, anch'esso del Museo di Napoli, delle fanciulle che giocano con gli astragali. La pastosità policroma delle scene e dei paesaggi, i contorni decisi dei volti attentamente modellati, le ombre portate e quasi smorzate sul piano, le pieghe degli abiti accentuate con toni forti, prevalentemente sull'azzurro, si alternano ad una scrittura più rapida e sciolta, a tratteggi diritti o incrociati, a cromatismi di valore tonale, quasi di acquarello, rialzati qua e là da lumeggiature brillanti. Al sorgere della pittura cristiana, la fusione dell'elemento ellenistico (contenutistico e poetico) e dell'elemento latino (manuale e realistico) era già avvenuto. Alla duplice componente latino-ellenistica, si aggiunse quella tipicamente decorativa e animali-
Fig. 3 sta alessandrina.

Gli storici, dopo le classificazioni di A. Mau, sono press'a poco d'accordo a stabilire il periodo della pittura romana in quattro cicli: *il primo stile* o *a incrostazioni marmoree*, introdotto a Roma nell'età di Cesare, in cui la parete è divisa a riquadri colorati e plasticamente rilevati, chiusi ai due terzi di altezza da una cornice a stucco – si tratta quindi di una decorazione a due dimensioni di specifico intento classico in cui è sottolineata e accentuata la continuità e la organicità delle pareti. *Il secondo stile*, che dalla fine del I secolo a.C. si continua fino a Tiberio, spezza l'orizzontalità della parete e abolisce la decorazione a rilievo per dar luogo a composizioni illusionistiche, con proiezioni prospettiche, doppi colonnati, paesaggi, vedute di città, ville, santuari – un'architettura

che organizza spazi vuoti e agisce su tre dimensioni, in profondità, e che ha quindi il problema di animare plasticamente le nuove aree spaziali artificiosamente create; nel periodo tardo s'introduce la semplicistica partizione della parete in tre riquadri – è lo stile della casa di Livia al Palatino e criticato da Vitruvio. *Il terzo stile* adottato, secondo alcuni, dopo la battaglia di Azio (31 a.C.) e che dura fino all'epoca neroniana, con l'amplificazione della visione illusionistica e le decorazioni rese più esili e fantastiche, conserva e sviluppa nella parete centrale la partizione in tre riquadri con al centro l'edicola – è lo stile della Casa degli Amorini a Pompei, con complicazioni derivate dal II stile e che precedono il IV. *Il quarto stile*, infine, che si afferma verso il 50 d.C., e in cui la fantasia non è più moderata dal freno razionalista, si sbizzarrisce in accentuazioni manieristiche portando all'esasperazione i funambolismi illusionistici e la fastosità cromatica che dovrebbe supplire e coprire la carenza del dettato formale. La figura umana contenuta in dimensioni ridotte, durante il II e III stile, assume nel IV rilievo preponderante fino a diventare spesso protagonista della scena dipinta. È il momento barocco della pittura romana, violentemente riprovato da Plinio. *Fig. 4, 5, 6*

Per giudizio concorde, si ritiene che nessuno dei pittori pompeiani, e, nella sfera attuale delle nostre conoscenze, nessuno dei pittori romani, si rivela artista dotato di visione originale e di personalità creatrice. Si tratta di un artigianato di alto livello tecnico e di una abilità spesso eccellente nel ricopiare o elaborare archetipi che sono ripetuti con varietà di accenti e diversità di risultati, senza però mai che nulla accusi la presenza dell'inventore di un nuovo linguaggio. Non si può prescin-

dere da questa situazione allorché si voglia esaminare qualitativamente i prodotti dell'arte cristiana.

Nonostante gli sprezzanti giudizi degli scrittori latini, la pittura romana, nei limiti almeno della testimonianza di Pompei, seguiva o tentava di seguire il dettato classico nella definizione delle forme, nelle esigenze compositive, nello splendore del tessuto cromatico. S'ispirava ancora a un fare naturalistico secondo l'insegnamento vitruviano: «La pittura è l'immagine di ciò che è o può essere . . . Gli antichi imitarono dapprima l'aspetto cangiante e il collocamento dei rivestimenti marmorei . . . Poi imitarono figure di edifici, simulacri di dèi o scene mitologiche . . .». Era un fare naturalistico che però si piegava alle nuove esigenze. All'indomani della immigrazione degli artisti greci a Roma e della conseguente instaurazione della ecumene ellenistica, si deve principalmente all'elemento indigeno, campano o italico, l'introduzione di un genere di pittura rapida e vibrante severamente obiurgato, come abbiamo visto, dai contemporanei, ma anche dei nuovi archetipi che si allontanano sempre più dalla tradizione ellenistica (per es. il *Teseo* e il *Telefo* della basilica di Ercolano) e che annunziano a loro volta il passaggio dall'illusionismo impressionistico del IV stile al cromatismo bidimensionale della fine del II secolo.

La decadenza dell'arte pittorica romana più che negli schemi strutturali – e in tale senso la visione realistica continuò a caratterizzare, anche in periodo bizantino, l'arte occidentale – fu attribuita al modo di adoperare i colori. La resa dei valori del colore e del tono, non meno di quelli luministici, era il risultato di lunghe ed elaborate ricerche. Si discusse a lungo sul modo di accostare



1. «Fossore» con lanterna; catacombe dei SS. Pietro e Marcellino.

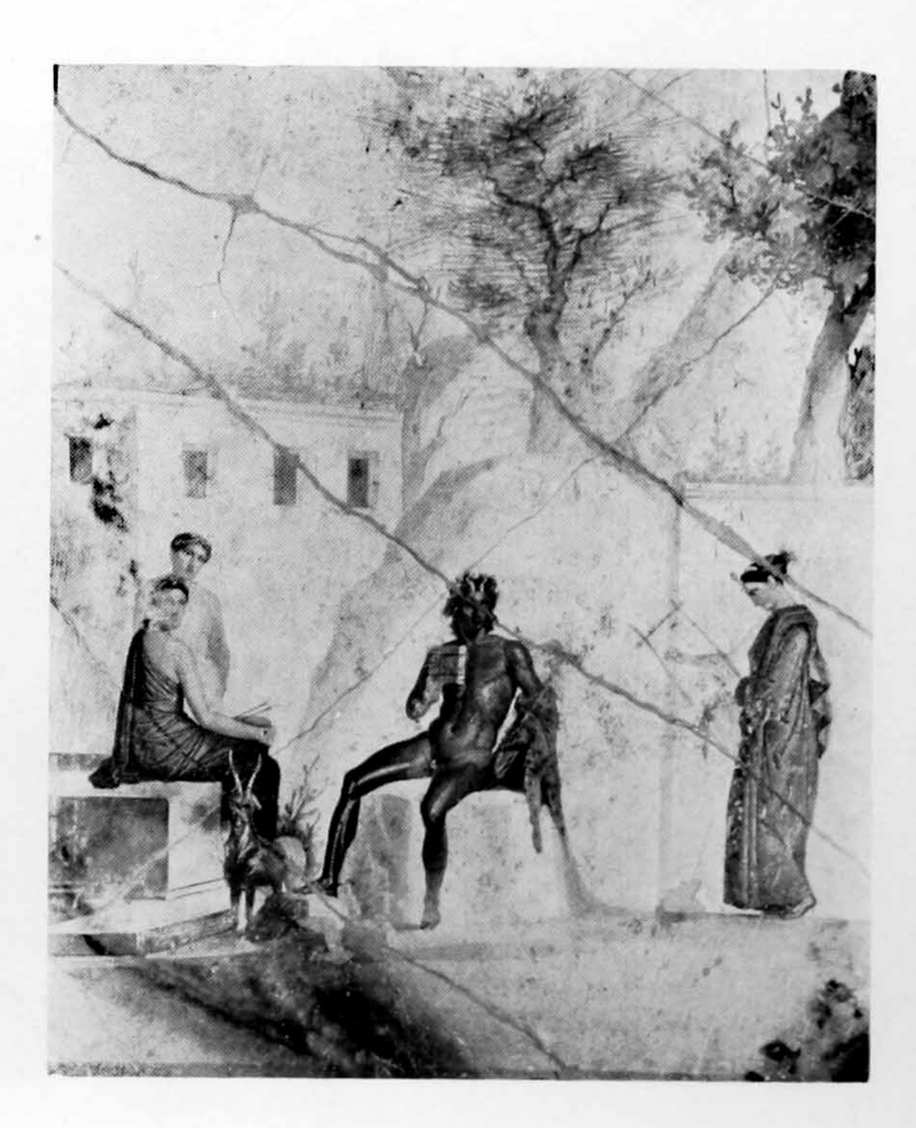


2. Fanciulle che giocano con gli astragali; affresco di Pompei. Napoli, museo Nazionale.

3. Scena nilotica. Palestrina, Tempio della Fortuna; particolare di un mosaico.



4. L'ariete smarrito; affresco di Pompei. Napoli, museo Nazionale.



5. Pan musico tra le ninfe; affresco di Pompei. Napoli, museo Nazionale.



6. Paquio Proculo e sua moglie; affresco di Pompei. Napoli, museo Nazionale.

7. La *Fractio panis* (particolare); affresco della *Cappella Greca* nel cimitero di Priscilla.

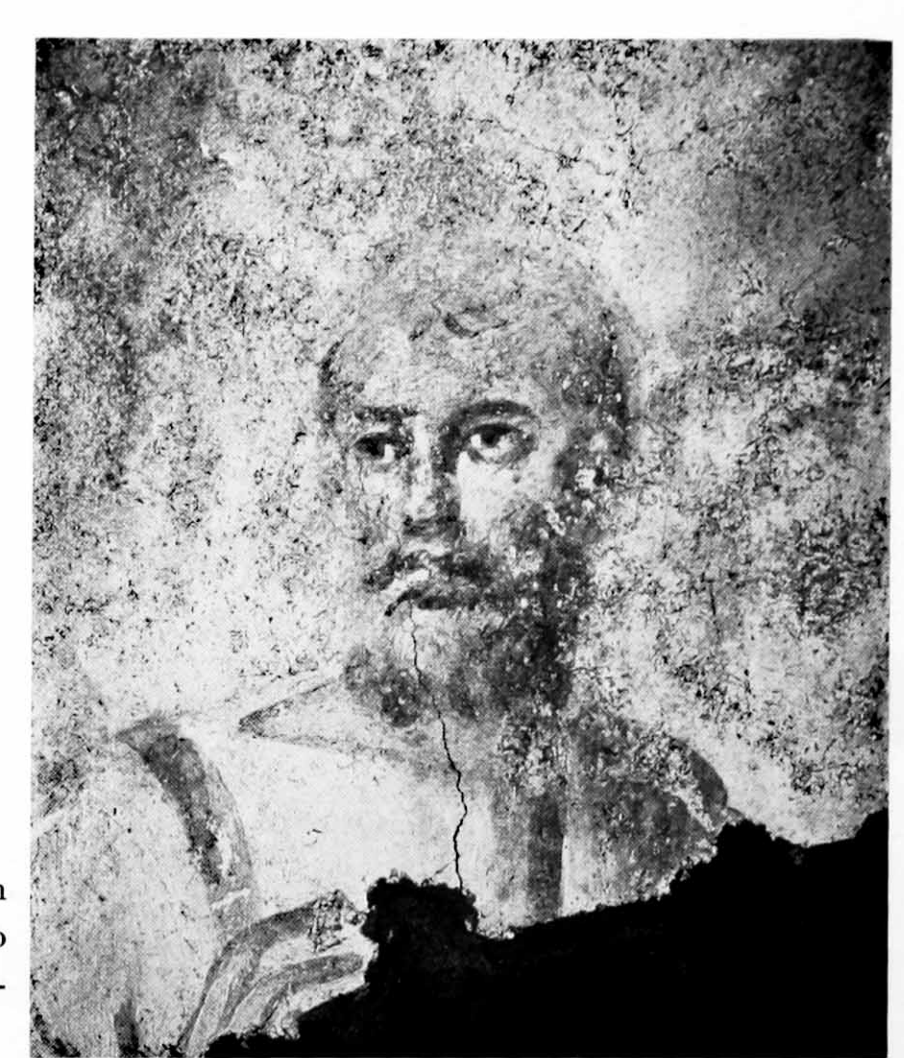
8. Susanna e il Paralitico; affresco della *Cappella Greca* nel cimitero di Priscilla.

9. Affresco non decifrato dell'ipogeo degli Aureli, in viale Manzoni.

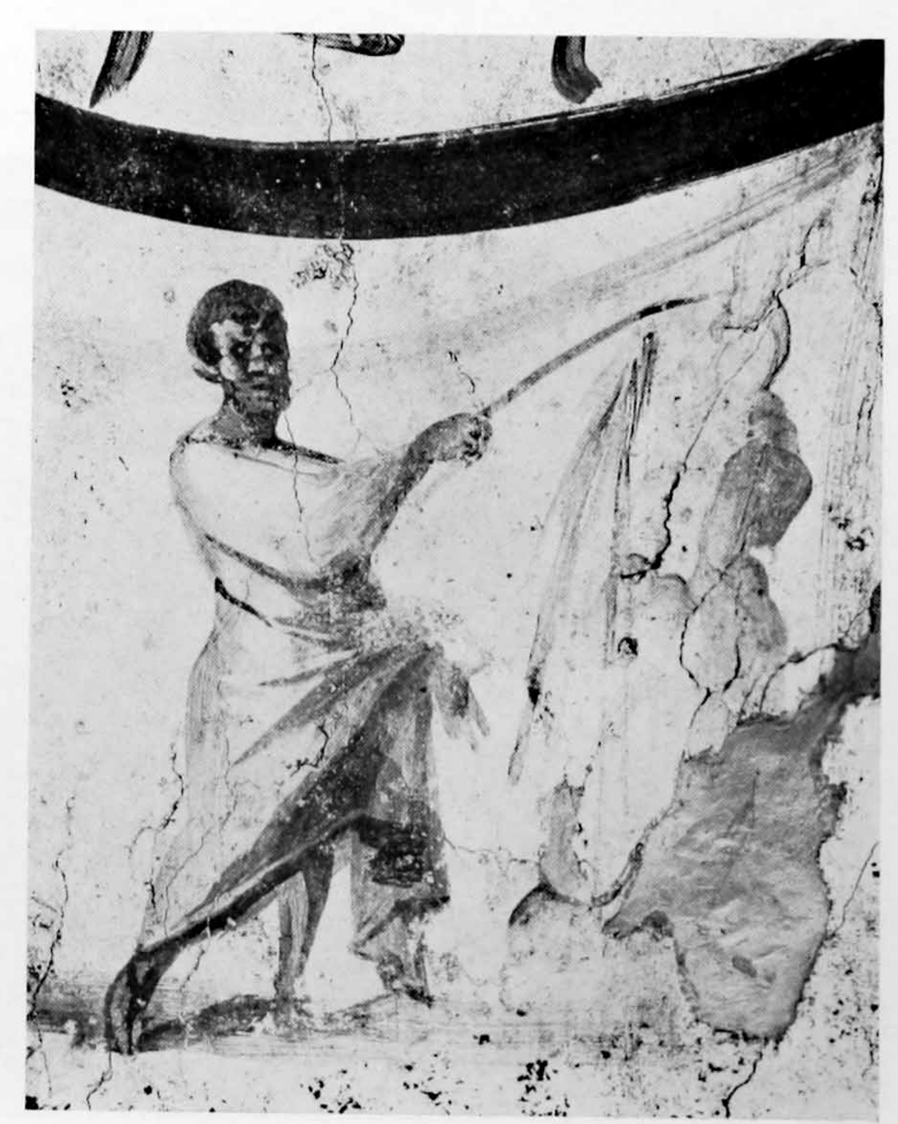


10. Madonna col Bambino e Profeta. Cimitero di Priscilla.

11. Il Buon Pastore; affresco della cappella della *Velatio* nel cimitero di Priscilla.



12. Testa di Apostolo (San Pietro?); affresco dell'ipogeo degli Aureli, in viale Manzoni.



13. Il Miracolo della Fonte; catacombe dei SS. Pietro e Marcellino.



14. L'Autunno; catacombe dei SS. Pietro e Marcellino.

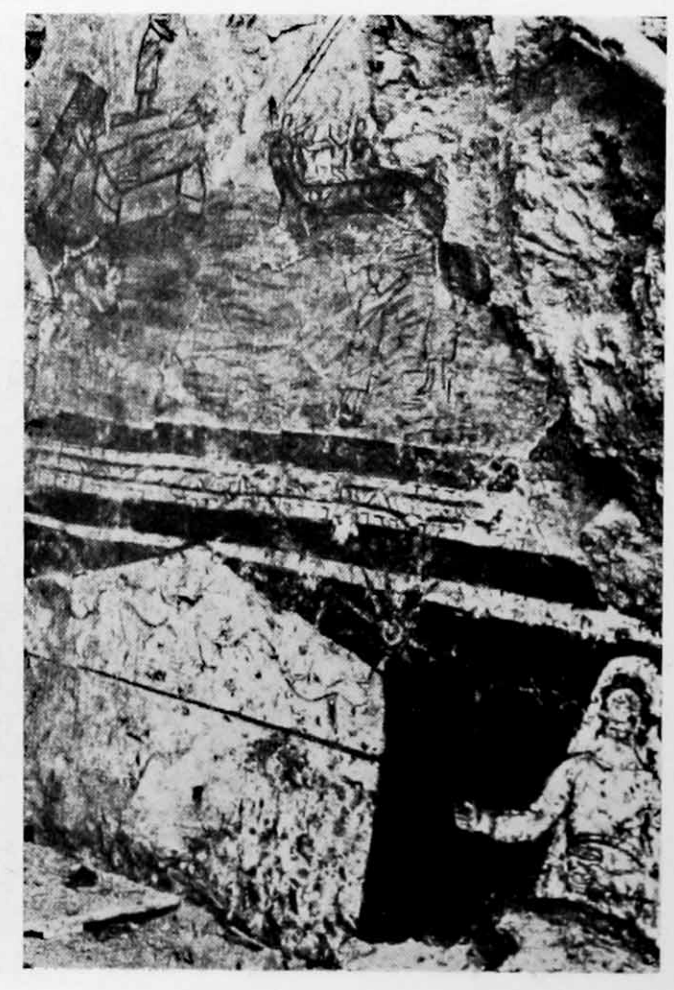
15. Orante; affresco della cappella della *Velatio* nel cimitero di Priscilla.



16. Orante; cimitero di Callisto.

17. Scena del Paralitico (partic.); pitture della Domus Christiana in Dura-Europos.
18. Pietro che cammina sulle acque; pitture della Domus Christiana in Dura-Europos.





19. Cristo fra gli Apostoli; cimitero di Domitilla.

20. Defunti oranti; cimitero di Callisto.

la luce e l'ombra, sulla qualità dei colori «floridi» e «austeri», sul *tonos*, ch'è appunto l'intervallo tra chiaro e scuro, sull'*armogè*, ch'è il passaggio dei colori e sul *tetracromismo* (bianco, giallo, rosso e nero) di Apelle, Nicomaco, Ezio, Protogene, che veniva considerato come la base fondamentale della buona pittura, sebbene Cicerone (*Bruto*, XVIII, 70) lodasse anche Zeusi, Polignoto e Timante che avevano allargato la scala cromatica oltre il tetracromismo. Era un modo di dipingere accurato, sapiente, di lunga lena.

All'inizio del secondo secolo i pittori cominciano a dipingere, come s'è accennato, in maniera veloce, sintetica, a pennellate rapide e fioccose, con una tecnica suggerita probabilmente da qualche nuova risorsa chimica o ritrovato scientifico se Plinio con la solita asprezza dichiara: «Ora non abbiamo più pittura. Le cose migliori le avevamo quando erano minori le risorse» (ib. 50). Egli fa risalire la nuova tendenza a Filosseno di Eretria (ib. 110) che imitando il suo maestro Nicomaco *celeritatem præceptoris secutum, breviores etiamnum quosdam picturæ compendiarias invenit.*

A questo tipo di pittura sommario e sbrigativo accenna anche Petronio (II, 9) attribuendola all'«audacia» degli egizi (*Aegyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit*).

Si colgono qui gli echi della polemica vivacissima fra le due correnti designate dagli storici come la corrente neo-attica che si collega alla tradizione ellenica, e la corrente alessandrina con cui si designa lo stile impressionistico e addirittura espressionistico di importazione orientale. Sembra ad alcuni che l'adozione della pittura «compendiaria» nel cui stile sono eseguiti molti degli af-

freschi catacombali, sia dovuta all'abbandono della linea di contorno, la cosiddetta *extremitas* o *perigraphè* che delimitava l'immagine ed entro la quale il pittore campiva i colori.

L'immediatezza del tocco e la particolare vibrazione luministica del dipingere a macchie, oltre ad accelerare l'esecuzione, non più strettamente legata alla soluzione di problemi di aderenza plastica e di scienza geometrica, consentivano facili scorci mediante opportune gradazioni timbriche: si otteneva così quella impaginazione pittorica, sommaria e riassuntiva, deplorata dai tradizionalisti come eccessivamente volgare e arbitraria e che altro problema non presentava ed altro non aveva di mira se non un procedere veloce e tecnicamente semplificato. (È superfluo dire che nonostante le apparenze esterne, i pittori romani e cristiani del II e III secolo, non potevano certo proporsi i quesiti di quantità e qualità di luce su cui si organizzarono i presupposti della pittura macchiaiola e della pittura impressionistica.)

A questo modo banale e sbrigativo di lavorare, reagirono i pittori della seconda epoca severiana dando luogo a una curiosa nostalgia d'intenti classicistici e a un più curioso sincretismo di correnti arcaiche che avrebbe dovuto approdare a una visione naturalistica. Ma come ogni ritorno volontaristico e programmatico, anche questo tentativo difettava di profondo motivo vitale e si concluse in gelidi esercizi stilistici e in una intepretazione astratta, o meglio, irreale, della realtà.

Abbiamo così delineato l'ambiente pittorico entro cui muovevano i primi passi gli artisti cristiani. Si potrebbe approfondire maggiormente il loro apporto al modesto svolgimento della pittura dei primi cinque secoli, se si potesse fissare con certezza la data del loro intervento. Ma le oscillazioni entro cui variano i pareri degli storici e degli archeologi sono piuttosto ampie e si è ancora lontani dal raggiungere una plausibile approssimazione.

Gli affreschi più antichi della cosiddetta *Cappella Greca* nel cimitero di Priscilla (la zona prima e veneranda delle catacombe romane, standando agli studi più recenti), in cui son ritratte le scene della *Fractio panis*, di *Noè*, di *Susanna*, della *Resurrezione di Lazzaro*, sono attribuiti dal Wilpert, *Figg. 7, 8*
dal Bijwanck e dal Cecchelli ad epoca anteriore al 140, dallo Styger alla prima metà del II secolo, dal Bovini alla fine del II secolo, dal Borda e dal De Witt al 220-230. Per il *Dyonisas* di Callisto il De Witt propone i decenni fra il 292 e il 328, Dorigo lo sposta ai primi anni della tetrarchia e il Levi lo anticipa al periodo dell'impressionismo.

Altro esempio della discordanza tra gli studiosi – una discordanza che non consente di avviare e concludere il discorso critico – può addursi per le pitture della volta dell'*ipogeo dei Flavi* nel cimitero di Domitilla: mentre il De Rossi e il Wilpert propongono la fine del primo secolo, lo Styger la prima metà del II secolo, il De Bruyne e il Bovini la seconda metà, il Cecchelli e il Grabar l'inizio del III secolo, il Wirth il 230. Per il Wirth, che ha controllato l'indagine archeologica dello Styger, il repertorio figurale degli ipogei cristiani non trovano datazioni sicure anteriori ai primi decenni del III secolo.

Si può a tal proposito affermare che la cronologia delle pitture catacombali ha subìto di recente forti ritardi per gli studi sulla pittura post pompeiana condotti dal Wirth, il quale ha rilevato che le partiture a linee rosse e verdi, a motivi geometrici su fondo bianco, non è anteriore in affreschi profani al 220. Accettare la datazione del I-II secolo per le pitture cristiane, come voleva l'illustre schiera dei fondatori dell'archeologia, sarebbe ammettere da parte dei pittori un'anticipazione di oltre un secolo su un tipo di decorazione venuto di moda assai più tardi.

Ragionamento logico, se non si sapesse d'altra parte come la documentazione in materia archeologica (e il caso analogo di Dura Europos per le pitture precostantiniane in edifici non sotterranei, può far testo) non sempre abbia valore apodittico, fino a che almeno non sia eliminata ogni probabilità di scoperta che esiga la modifica delle prospettive storiche acquisite.

Qualora per es. si riuscisse a dimostrare che i mosaici della cella sepolcrale sulla via Cornelia, venuta alla luce recentemente nell'area della basilica vaticana, possasano attribuirsi, come molti ritengono, alla metà del III secolo, cadrebbe l'opinione della inesistenza di pitture cristiane non sotterranee antecedenti la Pace della Chiesa. Non s'intende perché nelle regioni cimiteriali più antiche di Priscilla, Domitilla, Callisto, Pretestato, la cui organizzazione come luoghi di sepoltura risale alla fine del I e all'inizio del II secolo, i cristiani abbiano concordemente atteso la metà del terzo – l'epoca degli affreschi così lontani di Dura-Europos – per iniziare la decorazione delle tombe dei defunti, già seppelliti da molti decenni. Né s'intende, per addurre una esemplificazione specifica, perché la decorazione della cripta d'Ampliato a in-

crostazioni marmoree e a specchiature fiorite, e dell'ipogeo dei Flavi in Domitilla, che riproducono così da vicino l'ornamentazione della casa romana, sotto la basilica di S. Sebastiano (e quindi da situarsi nell'area del quarto stile pompeiano, all'inizio comunque del periodo antoniniano), debbano essere retrocesse di quasi un secolo. Neanche s'intende perché nella regione dei Papi in Callisto si sia dovuto attendere la deposizione di Papa Antero per dare principio alla decorazione pittorica.

Il Van Essen rimprovera severamente al Wirth di perdersi in «parole roboanti invece di rendersi conto dei fatti», e fa risalire le decorazioni delle case della via di Diana a Ostia, a grandi superfici in giallo con figurine al centro o a sfondo bianco e linee in rosso e verde, con evidenti analogie alle decorazioni più antiche delle regioni di Domitilla e di Pretestato, all'epoca antoniniana o dei decenni immediatamente seguenti, comunque non oltre la fine del II secolo.

Quale criterio, di valore tuttavia indicativo, va intesa la tesi formulata dallo Styger il quale rileva che nelle più antiche decorazioni catacombali si trova adottata la tipica ripartizione dei muri e delle volte a zone scandite per linee semplici e che questa è la caratteristica propria di tutta la pittura catacombale. Tale procedimento nell'ornare cripte, cappelle, soffitti e arcosoli è generalmente considerato come la prosecuzione del IV stile pompeiano. Se non che tra il modo pompeiano e il modo paleocristiano si avverte un salto così forte che, allo stato attuale dei documenti, non è possibile spiegare; non è possibile cioè dimostrare l'asserita prosecuzione.

In epoca flavia (69-96 d.C.) si pratica ancora un comporre organico e unitario, grandioso e logico, di cui par-

lano con tanta veemenza gli scrittori classici, sostanzialmente rispettoso dei valori tradizionali: le pareti posseggono ancora una loro continuità e non ancora del tutto falsificate da illusionismi – le pareti quali appaiono nella
cf. fig. 4, 6 *casa dei Vettii* – a zone contrastate, con non folti elementi di racconto, paesaggi e figure incorniciate.

Gli studiosi suppongono che qualche cosa sia avvenuto sotto Traiano (98-117) e tale opinione è avvalorata dalle violente invettive degli scrittori dell'età traianea che parlano come gente presa alla sprovvista. Secondo una suggestiva opinione, che andrebbe corroborata da perspicui argomenti, fu l'atteggiamento di rottura della visione cristiana ad accelerare gl'interventi delle nuove forme espressive, dal momento che si era convinti che la perfezione formalistica alimentava il politeismo e la idolatria. Le reazioni di Giustino e di Atenagora erano basate su argomentazioni di questo genere e Atenagora collegava il culto degli dèi alla invenzione della scultura. Innestata a questo momento di crisi e di debolezza, e cioè al momento decadentistico dell'arte romana, la decorazione catacombale si presenta come rappresa, contratta, abbreviata. Dove si fantasticava su elementi architettonici classici deformandoli strutturalmente («invece di colonne, calami striati» diceva Plinio) sopravvivono alcune losanghe geometriche, mentre della straripante vegetazione resta un campionario piuttosto esiguo di motivi.

Limiti dell'autonomia dell'arte paleocristiana

Qualsiasi spiegazione si voglia addurre, è certo che la sostanza delle più antiche decorazioni paleocristiane è

assai distante non solo dallo stile, ma dallo spirito delle opere pittoriche dell'epoca flavia e adrianea: non c'è possibilità di rapporto nella impostazione generale della composizione, nella attribuzione dei valori pittorici, nella scelta delle qualità formali. Sono davvero due mondi differenti, il mondo dell'arte romana e il mondo dell'arte paleocristiana, anche se taluni elementi essenziali, quali la precisione del disegno, l'intento veristico, la plastica del corpo restano come il *basso continuo* su cui si innestano le nuove tendenze e – almeno per quanto riguarda la prima decorazione catacombale – le mutate esigenze (sol che si pensi in quali condizioni lavoravano i fossores nei cunicoli sotterranei).

Occorre però tener presente che la *Ersatzmittel* di cui parla lo Styger, ammette una diversa spiegazione, in quanto l'abbreviazione decorativa delle catacombe risponde abbastanza bene al carattere tutto interiore della *pietas* delle prime generazioni cristiane, per le quali il valore simbolico di segni e figure andava letto a livello soprannaturale e non certo in chiave estetica. A siffatta preoccupazione accenna anche il De Witt quando afferma che la forma visibile nell'arte cristiana doveva essere l'indice rivelatore del valore invisibile dell'anima e mezzo dell'espressione spirituale. In questa *Ausdruckskunt* del Cristianesimo, era anzi utile che la forma estetica scadesse di bellezza fisica e sensitiva. Sembra perciò piuttosto singolare il giudizio di chi in una pittura così essenziale si limita a rintracciare i residui orientali, siriaci o antiocheni, che ebbero il loro peso nella cultura del periodo augusteo, ma non potevano essere determinanti nell'evolversi della cultura cristiana, allora in così potente germoglio.

La pittura cimiteriale cristiana è talmente concentrata nel valore allusivo del simbolo e assorta nella meditazione del mistero – anche se al «fossor» gli affreschi erano dettati e pagati dal committente – che ben poco in essa è documentato della crisi attraversata dalla pittura romana con il passaggio dalla visione «realistica» della natura alla preferenza astratta e surreale, avvenuta tra il primo e il secondo secolo e proseguita fino all'epoca severiana.

Se però non sopravvissero i documenti di quelle follie, ghiribizzi, estrosità, che tanto dispiacquero agli autori classici contemporanei, la sostanza e come il metallo del linguaggio pittorico romano furono colati integralmente nel linguaggio figurativo paleocristiano (è esatto, anche dal punto di vista delle arti plastiche, che i barbari impararono «resonare Christum ore romano»), talché fu possibile il suo tempo di rinascita nei capolavori cristiani della scultura e del mosaico del IV, V e VI secolo. Si chiedeva alla pittura un apporto emozionale e un contributo, se si vuole, edificante, non già una caratterizzazione estetica. Difatti nei periodi in cui si affermavano le tendenze reazionarie e neoattiche, gli artisti cristiani hanno sempre operato nello stile del tempo, a contatto con la vita del mondo, sebbene con più ampia disposizione alla traslitterazione formale e contenutistica: furono neollenisti con il frescante del «camera NORD» del mausoleo degli Aureli, espressionisti con il pittore del cimitero dei Giordani, seguaci dello «stile bello» nel sarcofago di Giunio Basso, classicistici con Valentiniano e manieristi con Teodosio.

Al fine di valutare meglio le innovazioni della pittura cristiana nei confronti di quella pagana, bisogna tener

conto che l'abbandono della visione classicheggiante, costruita sulla conoscenza razionalistica della realtà oggettiva, conforme alla aristotelica «adæquatio rei et intellectus» e l'abbandono della interpretazione del colore come fattore plastico della definizione formale, alterò presso gli artisti romani il concetto dello spazio classico geometricamente chiuso e limitato.

Per il prevalere della tendenza luministica si scorporò il colore della sua facoltà costruttiva per estrarne valori di luce, con il logico risultato che ogni elemento compositivo diventò funzione del giuoco luministico. Tutto viene in superficie dal momento che i fondi perdono le amplificazioni prospettiche e i piani sono senza spessore, abolita la terza dimensione che aveva creato la corruzione dell'accademia illusionistica. Conforme a questa concezione cromatica si adoperano le tecniche compositive: non c'è più differenza gerarchica nei piani di prospetto; le figure umane acquistano posizione frontale per corrispondenza alla legge della bidimensionalità; le strutture architettoniche e decorative si traducono in geometrie lineari che scandiscono i piani e provocano il ritmo, – geometrie e ritmi portati al più alto grado espressivo nei mosaici bizantini, ma già presenti nei rilievi dei sarcofaghi a colonne, e negli affreschi delle più antiche zone cimiteriali, quali l'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni, la cripta di Lucina e la Cappella Greca di Priscilla. *Fig. 9*

Si alterò logicamente il *ductus* e il modo di dipingere. Fu il momento, come s'è detto, della pittura a macchie, compendiaria, e poi espressionistica, che aveva per base l'eleganza cromatica e l'efficacia luministica. A un genere di pittura come quella della *Madonna e Bambino* nel cimitero di Priscilla – la più antica immagine della Madonna *Fig. 10*

pervenuta a noi, dallo stile sobrio e monumentale e dal disegno incisivo (si veda lo scatto dinamico del Bimbo proteso verso la figura del cosiddetto Profeta) – e a quella del tipo dell'ipogeo degli Aureli, attribuita concordemente ai primi decenni del terzo secolo, dov'è palese l'accuratezza di fattura e dove dominano ancora il prestigio del segno e la eleganza del tessuto cromatico, e quindi i valori tradizionali, succedono le immagini problematiche ed emozionanti del periodo severiano, in stile decisamente compendiario, con una sommarietà da attribuirsi non soltanto al carattere impressionistico della pittura ma al cedimento e alla disgregazione degli antichi valori dinnanzi all'irruenza dei nuovi. Il Grabar sostiene la tesi che questo mondo d'immagini geroglifiche, oltre essere coerente al carattere della pietà cristiana, era in piena fioritura a Roma, specialmente nella decorazione delle sale funerarie; il che non pare accordarsi con la qualità stilistica prevalente delle opere di epoca flavia o comunque preseveriana.

Osserva il De Witt che è antistorica la domanda se l'arte romana avrebbe fatto proprie le nuove tendenze senza la pressione vivacissima del pensiero cristiano. Comunque l'assunzione da parte dei fedeli cristiani dell'espressionismo sta a dimostrare il grande peso dell'arte cristiana nel periodo tetrarchico, come l'adozione dell'impressionismo tra il periodo tardo-severiano e gallienico dimostra in assoluto la disponibilità del cristianesimo a manovrare lo stile del tempo. All'*Orante* e al *Buon*
Fig. 11 *Pastore* delle Catacombe di Priscilla, ai severi e sereni per-
Fig. 12 sonaggi dell'ipogeo degli Aureli, alle eleganti allegorie del Cimitero di Pretestato, tutti verso la metà del III secolo, in cui almeno intenzionalmente si possono leggere

gli echi della *perigraphè* del periodo aureo, succedono nel giro di pochi anni i due tempi, documentati entrambi nella catacomba di SS. Pietro e Marcellino; il momento cioè impressionista della figurazione del cubicolo 18, dove però la dissoluzione formale non è così matura da distruggere ogni ricordo plastico; e il momento espressionista dei personaggi del cubicolo 21, il *Mosè*, l'*Emorroissa*, *Fig. 13*
la testa dell'*Autunno*, non più inseriti nel sistema decorativo come nella tendenza impressionistica, ma isolati, senza più tracce di contorni e di disegno nei volti, con accenti più tragici che realistici e tuttavia non privi di una certa efficacia teatrale, dipinti a rapide e violente spatolate e impostati sulla parete con impetuosa spregiudicatezza. *Fig. 14*

È un espressionismo che si qualifica più per il modo di applicare i colori alle forme, che per il modo di definire le forme stesse, non avendo più il colore intento plastico. Ciononostante, nonostante cioè la dissoluzione cromatica, questa superstite esigenza formale è ancora il dato del «realismo» romano che impedirà al bizantinismo liturgico di evadere in mero calligrafismo, e che costituirà il nerbo del discorso plastico attraverso tutto il medioevo, portandolo fino alla soglia del Rinascimento. Ma qui, nel periodo tetrarchico, l'espressionismo segna la conclusione della tecnica a contrasti luministici, che all'epoca severiana ottenne il definitivo sopravvento sul tonalismo del periodo antoniniano.

Impressionismo - Espressionismo

Con le debite riserve in quanto è difficile prescindere dal giudizio personale nell'analisi delle pitture, spesso sottilmente sfumato, dei due periodi: impressionistico (se-

veriano-gallienico) e espressionistico (tetrarchico-post-costantiniano), si può tener presente la classificazione del De Witt il quale attribuisce al *periodo impressionistico* le seguenti pitture: cubicolo ai piedi della scala *y* e cubicolo n. 18 di SS. Pietro e Marcellino; Villa Romana sotto San
Fig. 15 Sebastiano; Ipogeo degli Aureli; cubicolo della Velatio e Cappella Greca in Priscilla; arcosolio della cripta di Eusebio in Callisto; ingresso della galleria dei Flavi in Domitilla.

Al periodo dell'*espressionismo tetrarchico* appartengono il cubicolo n. 13 (teste di Mosè e Susanna) e la regione dell'Agape in SS. Pietro e Marcellino; l'arcosolio con la scena della mungitura nel Cœmeterium majus; il sepolcro di Januarius e il sepolcro delle Due Oranti in Domitilla; la cripta dei Cinque Santi in Callisto; il sacello quarto e ottavo del cimitero dei Gordiani.

Ci fu una reazione sotto Gallieno (253-268) al barocchismo emotivo dei Severi e dei Gordiani – appaiono un po' dappertutto in pittura e in scultura teste femminili, simboleggianti le stagioni, come protomi di Gorgoni – con una ripresa di intonazione classicheggiante e quindi con una trasformazione stilistica e tipologica di cui può
Fig. 16 leggersi il ricordo nell'*Orante* del cimitero di Callisto, dalla capigliatura a elmo, alla foggia di Salonina, moglie di Gallieno. Tale aspirazione al fare naturalistico e alla idealizzazione della realtà condusse a una più attenta ricerca della definizione della forma costruita attraverso il disegno e plasticamente modellata attraverso il colore. È il genere di pittura che il Bovini chiama «plastico-costruttiva», affermatosi negli ultimi decenni del III secolo e nel quale sono dipinti il *cubicolo dei 5 Santi* in Callisto, le eleganti decorazioni e il già citato ipogeo eretico degli

Aureli di qualche decennio anteriore, dove è evidente il tentativo di ricostruire la saldezza formale, mitigando la dispersione impressionistica.

A questo stesso momento debbono riportarsi probabilmente gli affreschi dei personaggi devoti del mitreo di S. Prisca sull'Aventino e la scena paganeggiante della casa Celimontana, mentre tra il 245-254 vanno collocate le pitture della Sinagoga e le altre dell'edificio cristiano di Dura-Europos. *Figg. 17, 18*

Dopo quello delle catacombe romane esse costituiscono il complesso più cospicuo dell'arte paleocristiana e della pittura parietale dopo Ercolano e Pompei. Nelle scene dell'Antico Testamento dipinte sulle pareti della Sinagoga e nelle figurazioni del Nuovo affrescate nella domus cristiana è difficile riscontrare una contiguità stilistica – per quanto almeno può giudicarsi dalle riproduzioni – con la pittura latino cimiteriale, che permetta di stabilire una dipendenza. I caratteri di Dura-Europos si riferiscono secondo taluni alla tradizione greco-semitica, con prevalenza, secondo altri, di elementi orientali. Comunque è da osservare che già nel terzo secolo gli ebrei avevano obliterato il divieto mosaico delle rappresentazioni antropomorfiche (*Esodo*, XX, 4), così che il cristianesimo non dovette superare difficoltà iniziali per la rappresentazione figurativa già in atto nell'ambiente semitico. Anzi, secondo il Rostozev, l'arte cristiana avrebbe derivato dal giudaismo la composizione degli episodi a «metodo continuo» al posto dell'isolamento plastico proprio dell'arte ellenica. Elementi e tendenze di diversa origine e qualità possono riscontrarsi difatti nel modo angoloso e rigido di contornare oggetti e figure, nella interpretazione sul piano bidimensionale delle scene, nella narra-

zione serrata degli episodi senza un centro visivo, nella sontuosa caduta dei drappeggi bizantineggianti, mentre in altri quadri appare lo stile raccorciato per contrazione volumetrica, con accenti espressionistici. Da ricordare ancora che la croce a bracci uguali appare qui, forse per la prima volta, tra i molti segni che arricchiscono la simbologia cristiana. In una iscrizione palmirena del 505 è detto che gli autori della pittura e della scultura di Dura Europos erano operanti verso la fine del secondo secolo.

Nell'area del postimpressionismo tetrarchico, s'inseriscono le pitture dell'ipogeo di via Latina, datato comunemente verso la metà del IV secolo, e scoperto del 1955. Esse costituiscono un problema per gli archeologi e gli storici d'arte, sia per l'accostamento di opere pagane e di opere cristiane, sia per la trattazione di temi sconosciuti e sia per la singolarità dello stile che può essere con approssimazione riferito alla tendenza espressionista. Più che la qualità pittorica piuttosto discontinua e di mediocre livello – si osservi per es. l'insufficienza stilistica nel disegnare e dipingere le mani – queste pitture vanno segnalate per l'originalità di talune impostazioni compositive (*Abramo e i tre angeli*) e per la interpretazione spaziale al di fuori della prospettiva vitruviana (*il Sogno di Giacobbe*).

Con lo spostamento del centro politico e intellettuale a Oriente, seguìto alla vittoria e alla restaurazione costantiniana, si accentua la ripercussione della frontalità e della bidimensionalità bizantina nella pittura romana: va scomparendo il rapporto spaziale tra fondo e figura, e quindi tra prospettiva lineare e profondità, si attenua il senso volumetrico degli oggetti che risultano destituiti di

evidenza plastica, si liquefano in superficiali calligrafie cromatiche i contrasti chiaroscurali.

Dal punto di vista contenutistico si nota l'abbandono quasi totale dei motivi iconografici di ispirazione classica che avevano nutrito le prime immagini cristiane, mentre si elaborano gli schemi di nuovi soggetti biblici con riferimento soprattutto al trionfo della Chiesa e alla presenza della Vergine.

Sotto il regno di Giuliano l'Apostata (355-363) ci fu un estremo tentivo di ripresa classicheggiante, diffuso soprattutto nell'ambiente di provincia. Rappresentò anch'esso un nostalgico ritorno alle origini, risentito magari attraverso la tradizione adrianea, quasi un'eco non ancora spenta dell'insegnamento polemico di Plinio: «l'immagine reale è stata la mèta più alta di pittura da molti secoli», che ripeteva, restringendone l'ampiezza, il concetto di Vitruvio: «La pittura è immagine di ciò che è o che può essere». Siffatta reminiscenza del classicismo linearistico fu episodio di natura erudita di cui i migliori documenti si hanno nella catacomba di via Latina scoperta nel 1955, nel *Cristo fra gli Apostoli* di Domitilla e *Fig. 19*
nelle *Oranti* del Cimitero di Callisto. *Fig. 20*

La pittura classicheggiante continuò in epoca teodosiana e fu una pittura di maniera già stanca e incapace di inventare le nuove immagini. Deve notarsi peraltro che i decoratori i quali non seguirono questo esangue tentativo di rinnovamento, caddero in immagini goffe e pesanti come il *Giona*, l'*Orante* e il *putto* in Ermete, gli *Apostoli* in Pretestato o le altre figurazioni della catacomba di Vigna Massimo che denunciano apertamente l'esaurimento della vena pittorica romana.



LA SCULTURA

Applicando con le opportune riserve la *Stiltheorie* del Wirth, giova a semplificare il discorso l'osservazione che l'analogia formale delle opere d'arte in un determinato periodo non dipende esclusivamente dalla volontà dell'artista o dal contenuto, o dal materiale. C'è uno stile del tempo (*Zeitstil*) al cui confronto lo stile personale, locale o nazionale si configura come un'eccezione.

Nell'ambito dell'espressione plastica, difatti, si osservano gli sviluppi analoghi a quelli già analizzati per l'espressione pittorica. All'inizio del II secolo e quindi in coincidenza con il fiorire della dottrina stoica tramite gli insegnamenti di Epitteto, l'interpretazione di fondo pessimistica su cui si innestano gli ideali del Cinismo, l'interesse per i culti misterici ed in genere per la cultura orientale, promuovono il ritorno della visione classicistica intesa come reazione allo schietto naturalismo del periodo flavio. Nel quale periodo tuttavia coesistono tendenze diverse come quella di scultori che operano nel gusto romano della processione dei *Vico Magistri* (in Vaticano) di cui si ha un esempio illustre nei rilievi dell'Arco di Tito, e di scultori che si muovono nell'area più classicheggiante dell'*Ara Pacis* quali gli autori del rilievo domizianeo della Cancelleria (anch'esso in Vaticano), per tacere di altri che rielaborano, su richiesta della clientela romana prototipi in vari stili, dall'arcaizzante all'ellenistico.

Nell'anonimo autore delle imprese di Traiano (113) e dell'Arco di Benevento (114), le due tendenze raggiungono un momento di felice equilibrio. Sebbene la caratterizzazione romana sia esplicitamente denunciata nel

realismo degli elementi decorativi e nella vigorosa impostazione dei ritratti, il modo compositivo greco affiora evidente nelle prospettive raccorciate e nello sbalzo appena pronunciato dei piani cromatici, a vantaggio del purismo e della nitidezza lineare come si osserva nell'altare di Romolo e Remo di Ostia e nei rilievi traianei del Casino Borghese.

È bene a questo punto osservare, avendo di mira le decorazioni dei sarcofaghi cristiani, come il rotolo elicoi-
Fig. 21 dale della colonna traianea su cui è narrata la storia delle guerre daciche, segua il cosiddetto «metodo continuo», e cioè il racconto senza pause, senza indugi prospettici e spaziali, secondo il dettato dell'Arco di Tito, mentre il personaggio di Traiano è incessantemente proposto all'attenzione dello spettatore. «Seguendo di rilievo in rilievo la figura di Traiano» commenta Emily Strong non senza rettorica ma con efficacia «ci accorgiamo che soltanto un velo divide questa rappresentazione plastica delle *res gestæ* (gli *Acta*) imperiali dagli Atti di Cristo e dei Santi. La notte si chiuderà sugli dèi dell'Olimpo prima che possano le forme dell'arte pagana adattarsi al Dio e ai Santi di un'altra fede; e l'Imperatore, l'Uomo-Dio, diverrà il precursore in arte di Dio fatto uomo.»

Sotto Adriano s'intensifica l'adozione delle forme classicheggianti persino con sfumature arcaiche nella idealizzazione dei prototipi e nel comporre meno serrato e più disinvolto (i rilievi adrianei del Palazzo dei Conservatori, del Louvre, di Chatsworth, gli otto medaglioni dell'Arco di Costantino) e più visibilmente nella divinizzazione sen-
Fig. 22 timentale dell'*Antinoo* (l'Antinoo-Silvano, di Mondragone, di Villa Albani), il bellissimo efebo asiatico prediletto da Adriano, che muore per il Signore da lui amato.

Nell'episodio stilistico-religioso dell'Antinoo, taluno ha voluto scorgere quasi un'applicazione della *satisfactio vicaria* della teologia cattolica, e quindi un influsso del Cristianesimo, non badando alla disgustosa trasposizione, mentre tale dottrina, anche se contenuta *in nuce* nell'insegnamento paolino, è tuttavia di elaborazione assai più tarda.

I motivi stilistici già affioranti nella Colonna di Traiano, meglio che nelle 16 statue delle Province del Tempio adrianeo o nei rilievi dell'attico dell'arco di Costantino o nelle altre sculture del periodo degli Antonini, è visibile nella colonna Aureliana (193) in cui son narrate le imprese germaniche e sarmatiche dell'Imperatore. Sembra che la minor fiducia nella razionalità umana e la revisione cui son sottoposti i quesiti religiosi, vengano ad alterare con la limpidità del pensiero e il sereno distacco dal reale, il linearismo ellenico e l'eleganza plastica che idealizzava le forme. Nella compressione antiprospettica delle figure, nel modellato potente ma sommario, nel predominio incontrastato dell'elemento umano e patetico sull'elemento spaziale e decorativo, sono già contenute le premesse dell'arte espressionistica e barocca che esploderà nel IV secolo.

Tale situazione psicologica e culturale trova una probante conferma nei rilievi dell'Arco di Severo per la *Fig. 23* stringatezza del dettato plastico, per lo stile rozzo e aspro, per la progressiva contrazione del metodo «continuo», per l'ascesa nel regno cultuale della maestà dell'Imperatore (è il momento in cui il porfido purpureo interpreta la dignità imperiale). «Le sopracciglia si aggrottano, la fronte è solcata da rughe; lo sguardo è inquieto . . . L'intonazione eroica ellenistica si trasforma in un pathos vio-

lento, in forti tinte espressionistiche, durante tutta la prima metà del secolo III» (Becatti). Una effimera reazione, classicheggiante, come s'è detto, si ebbe durante il periodo di Gallieno (253-268) per il filellenismo dell'imperatore e per la dottrina allora in gran voga di Plotino. Negli ultimi decenni del III secolo, la corrente pregallienica ebbe nuovamente il sopravvento con una scultura estremamente semplificata, d'un plasticismo duro e massiccio, modulata su pochi piani, con intenti monumentali, e dove il trapano trova trionfale e monotono impiego.

Nel giro di questi decenni, intorno alla metà del III secolo, i sarcofaghi cristiani che rappresentano la parte più cospicua della scultura paleocristiana, s'inseriscono attivamente nelle evoluzioni del gusto e registrano efficacemente, pur nella singolarità della tematica, le mutazioni delle tendenze. È uno sviluppo che progredisce in modo più uniforme, o comunque con sobbalzi meno sensibili, nelle lastre delle urne eseguite da artigiani certamente periti ma privi di eccessive pretese individualistiche.

La formula per i sarcofaghi può dirsi abbastanza definita fin dal tempo dei rilievi tombali adrianei e antoniniani dove già si reperiscono accenni al metodo «continuo» con potenti rilievi chiaroscurali e piatte prospettive spaziali: la figura umana non palesa alcun rapporto né col fondo, ch'è quasi obliterato, né con lo spazio circostante che non gode di alcuna autonomia. S'è detto per questo che lo scultore dei sarcofaghi, come quello dei rilievi, porta maggior interesse al contenuto cubico della composizione, in cui è racchiusa la proprietà tridimensionale dai corpi, anziché agli aspetti spaziali e atmosferici.

Sotto Severo e Caracalla si pronunciano ancor più la sommarietà del modellato e il cromatismo funzionale che incidono sulla forte caratterizzazione dei personaggi, non esenti da retroattive idealizzazioni classicheggianti, specialmente nell'esaltazione delle forme corporee e nel sontuoso fluire dei panneggi. E si accentua pure il modo popolaresco, nelle scene di battaglia e gremite di personaggi, della narrazione a «stile continuo», reso ancor più carico dall'infoltirsi degli elementi decorativi.

Nella coesistenza simultanea di contrastanti tendenze, si nota tuttavia una nuova e comune maniera di disporre il fondo, onde lo scomparto centrale viene modificato in nicchie e riquadri aggettanti per utilizzare la proiezione delle ombre complementari nei personaggi ivi raffigurati. Queste vene di plastica ritardataria continuarono ad operare anche nel primo periodo dell'età costantiniana, anzi rafforzate dallo jeratismo iconico dei bizantini, quasi un richiamo all'ordine, una riconferma nostalgica della maiestas intesa in senso assolutistico e idolatrico, ed è richiamo reciproco in quanto in Oriente linearismo e frontalità si coniugano con una gustosità più vibrante che va modellando le forme del corpo e con una più sensibile accuratezza di esecuzione.

L'isolamento plastico più che la visione spaziale dirige la composizione (come si osserva in taluni sarcofaghi, nei rilievi della facciata settentrionale dell'Arco di Costantino, o nelle basi dell'Obelisco di Teodosio a Costantinopoli), il che comporta il ritorno del personaggio al suo compito di impulso compositivo. Spesso se ne trae l'immagine di una giustapposizione in qualche modo casuale mancando il legamento ritmico e la disposizione di armoniose cadenze strutturali. Il fondo è completamente

assorbito o ridotto a sottile cornice, e le figure appaiono allineate su due file di identico valore plastico. Qualora il movimento è imposto dal tema, come nei rilievi di battaglia della facciata meridionale dell'arco costantiniano, o dal soggetto biblico di frequente svolto con temi ad intreccio, esso è risolto con il sovrapporsi disorganizzato dei corpi e con un disegno complicatissimo e senza animazione.

I sarcofaghi cristiani

Se l'artista non può sottrarsi alle vicende del gusto del proprio tempo, ci si può chiedere quali siano le differenze specifiche dell'arte cristiana. La generazione del 220-250, la generazione delle prime lastre tombali, era stata testimone d'uno dei momenti più drammatici della crisi dell'Impero. Cipriano, il vescovo di Cartagine, che assiste attivamente alla persecuzione di Decio (249-251) e muore lui stesso martire, parla in termini apocalittici di guerra e di fame, di pestilenze e di terremoti, di crollo del vecchio mondo e del nuovo che sorge.

Accenti analoghi di angoscia e di presagio funesto si riscontrano nei grandi scrittori cristiani del terzo secolo, da Tertulliano a Girolamo, in coloro vale a dire, che pur nell'attesa vivacissima della risurrezione – la certezza suprema che condensa la sostanza della nuova fede acquisita per il trionfo di Cristo sulle potenze della morte – vedono non senza un celato rimpianto il decadere della civiltà romana.

Allorché si parla di cristianesimo ellenizzante e di cristianesimo giudaizzante, conviene tener presente che l'opposizione non è mai radicale, perché contenuti e modalità formali si trasmettono tramite l'univocità del lin-

guaggio, pur con le accentuazioni caratteristiche dello stile locale. Se il *Pastore di Erma* può aver ricevuto un suggerimento preciso dall'*Ermes crioforo*, il messaggio apocalittico d'invito alla penitenza non è legato a determinate occasioni storiche. Vale a dire che il cristianesimo esplode nel senso della fermentazione dal giudaismo, ma si orienta, per dinamica interna e per vocazione cattolica, verso l'ellenismo mediterraneo, assumendone gli aspetti esteriori, o romani o greci o alessandrini, e innestando ad essi il lievito della spiritualità cristiana e della gnosi giudaica. Ciò vale a spiegare come la dottrina cristiana espliciti le sue realtà trascendenti nel linguaggio del tempo e affermi, fin dall'inizio, la sua contemporaneità alle avventure umane.

Gli uomini del tempo di Decio, ha notato il Gerke, quali appaiono nelle figurazioni, sembrano percossi dall'incubo d'un'inevitabile sciagura: la morte è presente nelle smorfie funebri delle maschere leonine, nelle scene selvagge della caccia, e ha perduto nella descrizione delle battaglie l'accento eroico traianeo per diventare l'incontro squallido con il tramonto umano d'ogni illusione. Il corrispondente grafico di tale situazione si formula nell'incapacità d'interpretare lo spazio, nell'asimmetria sintattica e nella scarsa organizzazione della fantasia, nel prevalere di una decorazione mortificata nel linearismo di elementari geometrie rosse e grigie.

La figurazione cristiana non può non riecheggiare a suo modo il senso di disagio e la diffusa inquietudine degli uomini che vivono tra Decio e Diocleziano, e v'ha chi ne legge i segni nel profilo del *Pastore* che munge la *Fig. 24*
capra del Museo Nazionale di Roma (intorno al 260), o l'altra immagine del Pastore con la pecora legata alle

spalle, dalla fronte quasi calva, di modellato sommario e grossolano, o anche nella testa del San Pietro del *sarcofago di Gerona* (331-310) e del Buon Pastore e del battesimo di Cristo, nel sarcofago di S. Maria in Antiqua, e
Fig. 26 in genere in gran parte della scultura precostantiniana.

C'è tuttavia un diverso atteggiamento – è sempre il Gerke ad osservarlo – pur nella gravità dell'espressione, di fronte al destino supremo dell'uomo, che nel cristiano si traduce con la visione dell'al di là, con il nuovo valore attribuito all'eroismo, alla virtù, alla battaglia, al dolore, insomma alle diverse situazioni della vita umana, interpretata come premessa e promessa della vita eterna.

Motivi nuovi cominciano ad introdursi nello svolgimento decorativo e al posto delle favole mitologiche, della caccia, dei paesaggi, delle scene pastorali, dei gèni, si osservano nei sarcofaghi più antichi la figura del Pastore che salva, della Donna che prega, dell'acqua che purifica («benedetti coloro che sono scesi nell'acqua» esclamava Barnaba «perché hanno riposto le loro speranze nella Croce»), dei filosofi barbuti con il mantello annodato al collo che insegnano *facta* e non *verba*, e ri-
Fig. 25 pudiano i capziosi sofismi della scuola cinica. Alle figure preminenti del Pastore, della Croce e della Chiesa, si aggiunge dunque quella del «dottore», personaggio centrale sia nelle adunanze di tipo sinagogale che nelle liturgie eucaristiche. In lui ogni fedele poteva riconoscere se stesso, conforme all'insegnamento di Sant'Ignazio di Antiochia agli Efesini (XVII, 2): «Perché non siamo diventati tutti sapienti dal momento che abbiamo ricevuto la gnosi di Dio, ch'è Gesù Cristo?»

Al tema della vera filosofia, di gran moda nell'ambiente filoellenico di Gallieno, succede nella generazione seguente quello più tipicamente cristiano della salvezza. Le figure del Pastore e dell'Orante, finora appaiate o affrontate ai lati del Filosofo, ma sempre collocate in posizione di rilievo sulla lastra tombale, vengono spostate agli angoli del sarcofago dove i pagani solevano collocare maschere leonine e gèni con le fiaccole rovesciate.

Gli episodi con cui si illustra la «salvezza» sono tolti tra quelli d'immediato riferimento al tema (Susanna sottratta alla calunnia, Daniele liberato dalla fossa dei leoni, Giona scampato dal mare) e narrati con dinamicità *Fig. 27* popolaresca secondo la tecnica dello «stile continuo». Di fronte ad una verità di così capitale importanza come la «salvezza», quello che conta è il fatto evocato a dimostrarla e non l'uomo che perciò viene a perdere plasticamente ogni peso, anche dove, come nel *sarcofago di Susanna* del Museo Nazionale, il grande tema, svolto con *Fig. 28* motivi veterotestamentari, si contrae in dimensioni umane. Ma col sarcofago di Susanna già siamo in periodo tetrarchico e cioè a una caratterizzazione dei personaggi, dal profilo rilevato, sottolineati dal disegno netto e deciso e dall'accentuazione chiaroscurale resa più evidente dall'intervento del trapano, sebbene un atteggiamento nuovo conferisca ai volti un'espressione di fiduciosa attesa pur nella preoccupazione di tristi eventi.

Tra il 280 e il 310 la tematica del Vecchio Testamento viene infoltita con episodi presi dal Nuovo e Cristo compare di frequente, anch'esso alla foggia del filosofo cinico, nelle funzioni di guaritore, di risuscitatore, di evan-

gelizzatore dei poveri. È di aspetto giovanile, con barba
Fig. 29 e capelli incolti: questa del *Cristus cynicus* è l'immagine più antica del Salvatore.

Stilisticamente la duplicità della tendenza affermatasi fin dal tempo severiano (193-253) – la *classicheggiante* con richiami alla tematica e alla interpretazione plastica greca, e quella *etrusco-italica* di aderenza tradizionale alla realtà di visione e alla positività del dato concreto – continua anche nel predominio ellenico dell'età di Gallieno (253-290) e si protrae lungo l'età tetrarchica (293-312). Sebbene la tendenza classicheggiante (*weiche Stil*) si valga di sussidi pittorici modulando con forti vibrazioni le superfici dei volti al fine di dare maggiore vitalità
cf. figg. 25, 26 ai personaggi (cfr. il *Buon Pastore* e il *Battesimo di Cristo* nel sarcofago di S. Maria in Antiqua, 270 circa), la corrente realistica, seguendo il dettato popolare, si avvia ad una resa sempre più evidente della realtà con la semplificazione dei volumi e con il risalto dei connotati fisionomici (cfr. il *Filosofo* del sarcofago di Domitilla e il *San Pietro* del sarcofago di Gerona) sì da comunicare allo spettatore una sorpresa illusionistica: l'illusionismo appunto (il Bovini parla di stereometrizzazione) degli ultimi decenni del terzo secolo e del primo del quarto che sbocca da una parte al realismo della testa di Costantino il Grande del Palazzo dei Conservatori (306-337) e dall'altra al-
Fig. 30 l'espressionismo dinamico del sarcofago di Adelfia, nel Museo Nazionale di Siracusa (ca. 340).

La contrazione e il condensamento delle masse scultoree non poteva non condurre alla rigidezza formale, e dunque a una stilizzazione in cui finisce per restare inevaso proprio il quesito dell'aderenza alla tipologia individuale. I rilievi vanno schiacciandosi, le linee compo-

sitive si addentrano nel marmo fino a segnare una linea d'ombra intorno alla figura, i volti acquistano una fissità estatica del tutto estranea alla ritrattistica romana.

Il plasticismo costantiniano e lo stile «bello»

La reazione al manierismo tetrarchico si manifestò fin dai primi anni del periodo costantiniano con una più attenta ricerca dei valori del modellato e la trattazione meno sommaria della testa. Si riprende lo studio naturalistico della cadenza degli abiti, dei capelli e delle barbe, si reagisce alla staticità e alla frontalità bizantina così largamente accolta nel periodo precedente, si approfondiscono le partizioni spaziali per esaltare i volumi entro schemi geometrici, come nel sarcofago di *Sant'Elena* del *Fig. 31* secondo decennio del secolo IV, o all'opposto si svolgono temi di grande impegno compositivo come nel sarcofago della *Vendemmia* proveniente da Pretestato (seconda metà del secolo IV) nel Museo Lateranense, o nel sarcofago dell'*Elia rapito al cielo* (fine del IV sec.) della basilica *Fig. 32* di sant'Ambrogio a Milano.

Come il realismo del periodo tetrarchico aveva condotto all'espressionismo stereometrico, così il classicismo costantiniano conduce alle forme ellenistiche dello «stile bello». Dal lato tecnico devesi notare che mentre l'uso del trapano ereditato dall'età tetrarchica, entra frequentemente nel periodo protocostantiniano (312-325), esso appare più di rado in seguito, fino ad essere quasi eliminato nei decenni tardocostantiniani (350-395). È superfluo avvertire che la divisione metodologica non è così netta e rigorosa nella realtà storica e che se i seguaci del *weiche*

Stil guardavano ai ritratti dell'Arco di Costantino, gli osservatori fedeli della tradizione romana guardavano al ritratto di Licinio e ai testi di stretta osservanza romana. Ciò spiega come possa crearsi nello stesso ambiente culturale il Cristo scattante di energia, virile e di proporzioni simmetriche del *sarcofago n. 455* del Museo del Laterano e il Buon Pastore imberbe e apollineo o con la barba e dal volto virile come nel *sarcofago n. 193*[A], detto della vendemia.

Fig. 33

Le realizzazioni più cospicue della plastica cristiana sono precedute e come annunziate dal *sarcofago n. 135* del Laterano in cui nei personaggi del sacrificio di Abramo si avverte con il sicuro possesso della sensibilità plastica, un culto della bellezza formale e insieme una penetrazione psicologica che annunzia la generazione del sarcofago di Basso.

Fig. 34

Al momento della restaurazione della cultura cristiana appartengono sicuramente il *sarcofago di Arles*, intorno al 330, in cui il volto di San Pietro, così energico ed espressivo, è fuori dalla tristezza e dalla staticità del San Pietro del sarcofago di Gerona; il *sarcofago dei «due fratelli»*, proveniente da San Paolo (Museo del Laterano n. 55) in cui l'abbondanza e la varietà dei motivi secondari (si vedano i leoni che preannunciano il motivo dei protiri romanici, gli alberi schematici e le figure del fondo) sembra fare da contrappunto alla drammaticità degli episodi narrati e sottolinea il realismo dei personaggi e specialmente dei due Apostoli modellati anche fisionomicamente con intenti assai vicini a quelli di Giunio Basso.

Fig. 35

Questo di *Giunio Basso* è concordemente considerato il capolavoro dei sarcofaghi cristiani. È uno dei pochi datati, tomba di un personaggio consolare, prefetto di Ro-

Figg. 36, 37, 38

ma, morto neofita nel 359. Il gigantesco blocco di marmo pario (m. 2,43 x 1,41), scoperto nel 1595 e sistemato dopo varie peregrinazioni nella basilica sotterranea di san Pietro, non è soltanto una eccellente opera d'arte, ma uno dei documenti fondamentali per la storia dell'archeologia e del simbolismo, con cui può confrontarsi soltanto il sarcofago cristiano dell'Asia Minore che si trova a Berlino. Ciò che colpisce in quest'opera è la scienza del mestiere e il concetto artistico arretrato. L'artista è ancora un attento osservatore della natura, e in tal senso si palesa animalista quasi perfetto e figurista di merito superiore. Adamo ed Eva costituiscono un brano eccellente d'interpretazione plastica e di studio anatomico. Se si pensa a quel che diverrà il gruppo dei progenitori nelle figurazioni barbariche, si ha motivo di ammirare quest'ultimo bagliore dell'arte ellenica che non rivivrà più per una decina di secoli.

Nonostante questi illustri esempi, la scultura accusa ritardi e l'ideale greco del Cristo severiano, il Cristo di umana bontà e di virile bellezza, non resiste a lungo alla attrattiva dell'estaticismo orientale e alla tentazione della tecnica espressionistica dell'età tetrarchica. Al *Bonus Pastor* del tempo di Decio, al *Christus cynicus* e al *Christus eroicus* del tempo di Gallieno, subentra la nuova immagine del *Christus puer*, ispirato forse al manierismo alessandrino, ma comunque assai vicino al dettato del salmo messianico 45: «Tu bello risplendi tra i figli dell'uomo e la grazia è cosparsa sulle tue labbra. Il Signore t'ha benedetto in eterno. Sul tuo fianco lega la tua spada, o potente, e bello e maestro t'avanza, cavalca per la causa *Fig. 39*
del vero, del giusto, del bene.»

Il tipo efebico che trova la più alta celebrazione nel

Fig. 40 sarcofago di Basso e in quello di Egidio di Perugia, continua fin verso il 370 e non è limitato al Cristo, applicandosi anche ad altri personaggi quali gli Apostoli del sarcofago appunto di Egidio, il famulo di Pilato del n. 171, il soldato del n. 55, l'Eva, la Ecclesia di altri sarcofaghi, sempre dentro l'area dello stile così detto «bello».

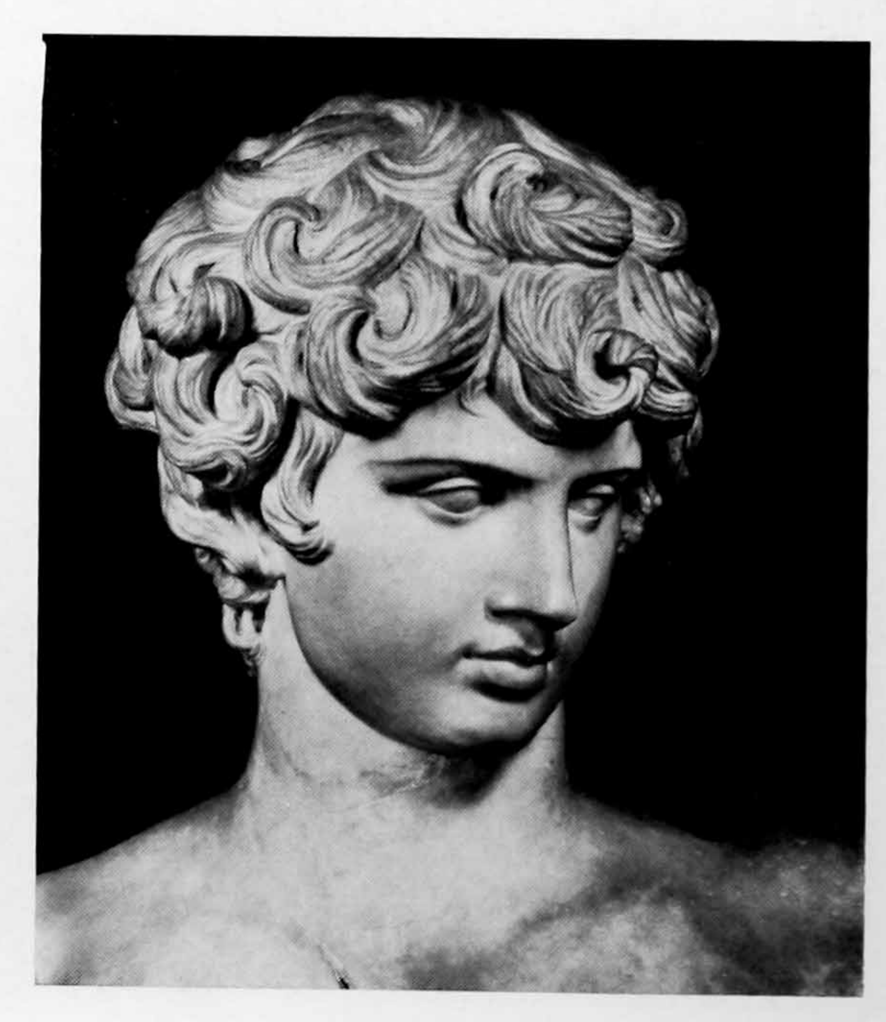
I sarcofaghi teodosiani e la nuova tematica

La vena etrusco-latina continuava tuttavia accanto a quella dei protagonisti dello «stile bello» e ne rende testimonianza il *sarcofago delle Colonne* del Laterano il cui autore è uno dei maestri degli ultimi decenni del secolo. All'invadenza del lirismo ellenico egli contrasta con la potenza realistica dei suoi apostoli campagnoli, isolati nelle nicchie, chiusi in uno spazio preciso, ognuno con un suo cruccio e una sua inquietudine. Più che quelli dei marmorarii nutriti di nostalgie greche, i marmorarii medievali terranno presenti gli schemi compositivi e i moduli plastici dei novatori della fine del quarto secolo.

Al tempo di Costanzo II entra difatti in uso la partizione della lastra facciale del sarcofago per colonne o tronchi di albero, ed è in questo periodo che alla tematica generale finora considerata, ne accede un'altra che assumerà importanza eccezionale nella storia della pietà cristiana: quella delle scene della Passione.

Fig. 41 Nel citato sarcofago delle Colonne, n. 171, il tema fa la sua prima chiara apparizione. La composizione è affidata essenzialmente alla presenza centrale di tre personaggi, Cristo, Pietro e Paolo, e a quella collaterale di Pilato cui talora si aggiunge qualche altro episodio connesso allo svolgimento del dramma. Pietro e Paolo, *co-*

21. Particolare dei rilievi con le imprese di Traiano. Colonna Traiana.

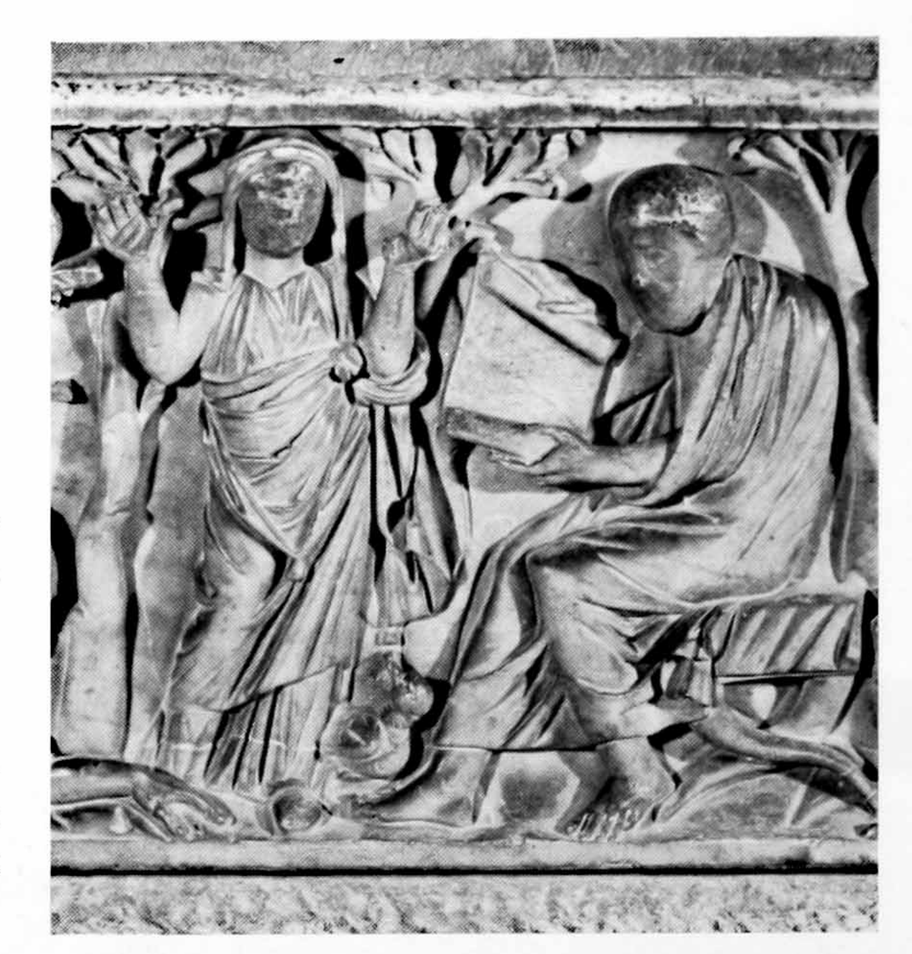


22. Busto di Antinoo (particolare). Roma, museo delle Terme.

23. Arco di Settimio Severo.



24. Pastore che munge una capra; rilievo di un fianco di sarcofago. Roma, museo Nazionale.



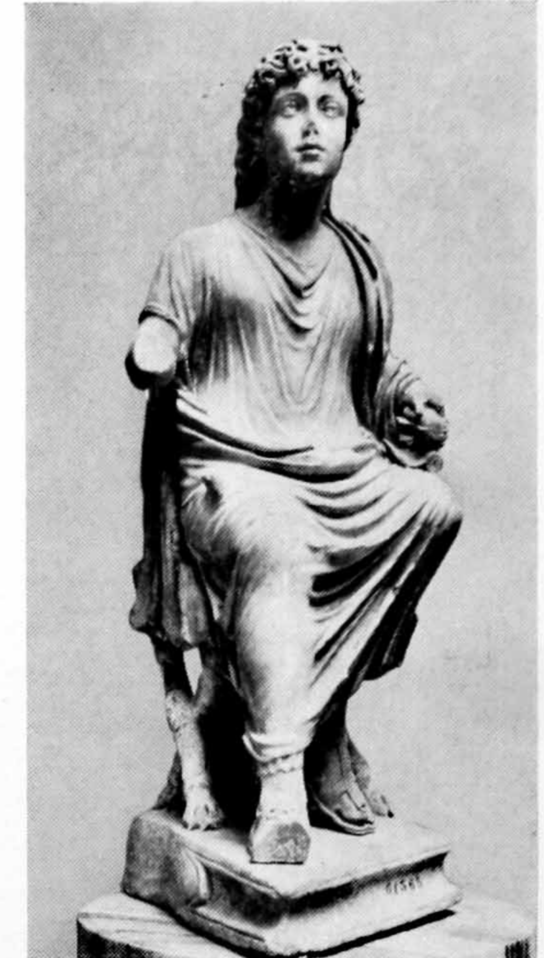
25. Orante e Filosofo; parte centrale del sarcofago di S. Maria in Antiqua.

26. Il Buon Pastore e Battesimo di Cristo; parte destra del sarcofago di S. Maria in Antiqua.

27. Giona e parte sinistra del sarcofago di S. Maria in Antiqua.

28. Il Buon Pastore fra coniugi defunti. Sarcofago di via Salaria. Museo Lateranense.





29. Cristo seduto. Roma, museo Cristiano delle Terme.

30. Sarcofago di Adelfia, moglie del Comes Valerius (particolare di destra). Siracusa, museo Archeologico.



31. Sarcofago di porfido rosso rappresentante il Trionfo di Costantino. Città del Vaticano.

32. Elia rapito al cielo; dal sarcofago di Stilicone. Milano, museo di Sant'Ambrogio.

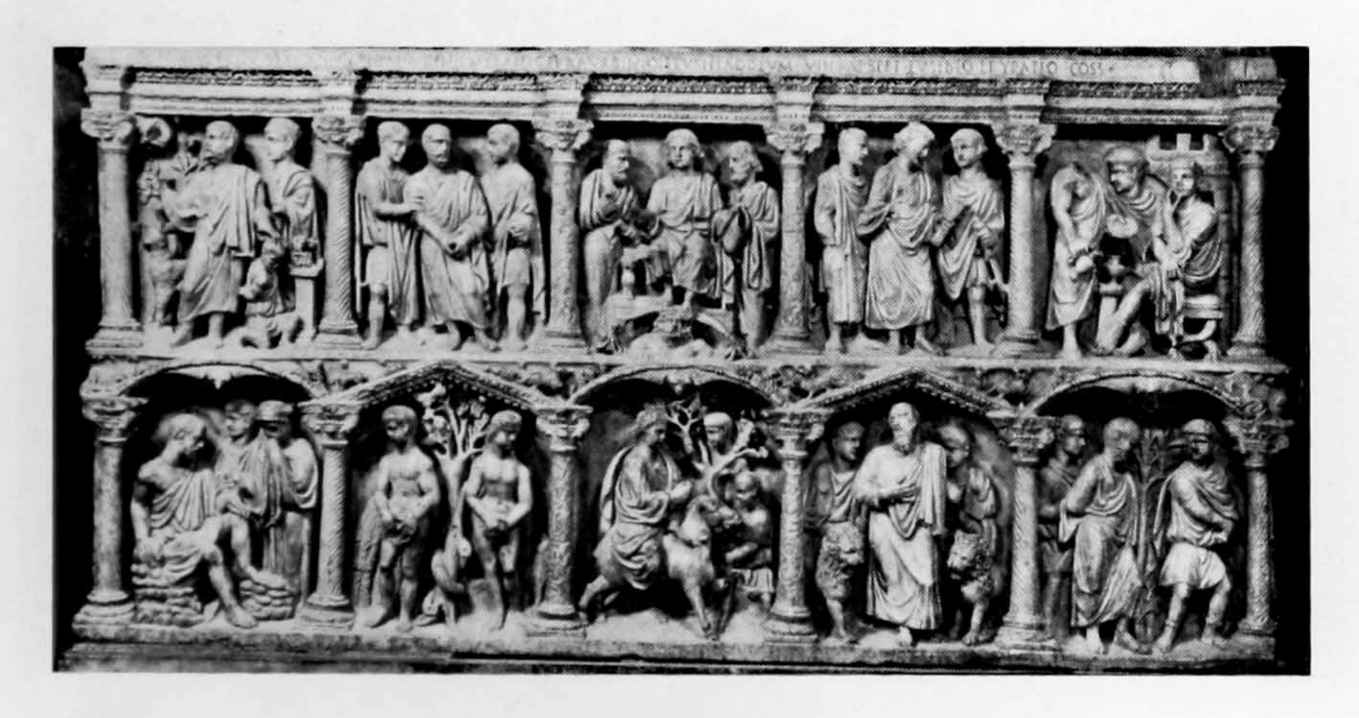
33. Sarcofago della Vendemmia (particolare). Roma, museo Lateranense.

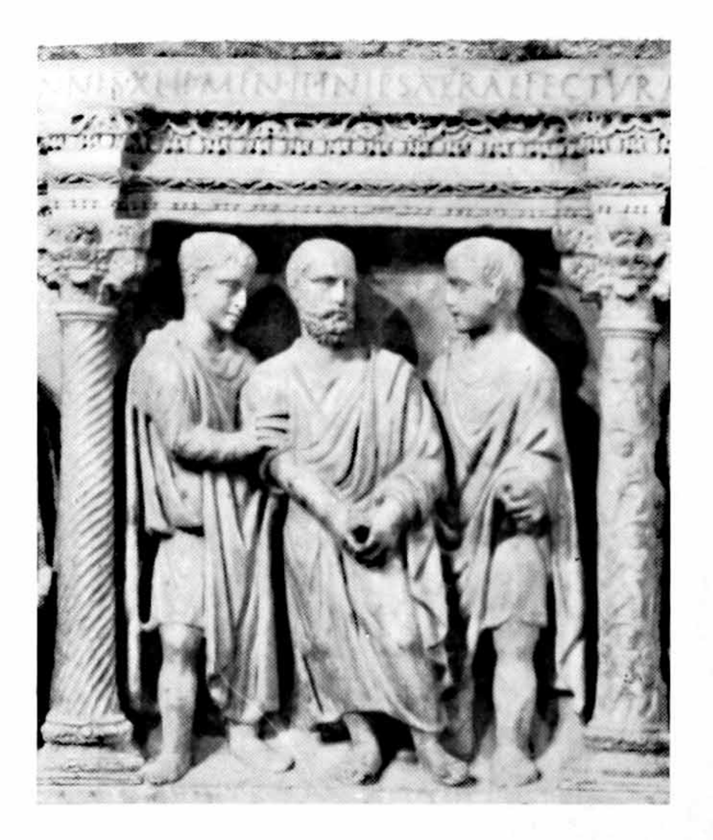


34. Il sacrificio di Abramo; dal sarcofago di Adamo ed Eva. Roma, museo Lateranense.

35. Sarcofago dei «due fratelli» (particolare). Roma, museo Lateranense.

36. Sarcofago di Giunio Basso. Grotte della Basilica Vaticana.

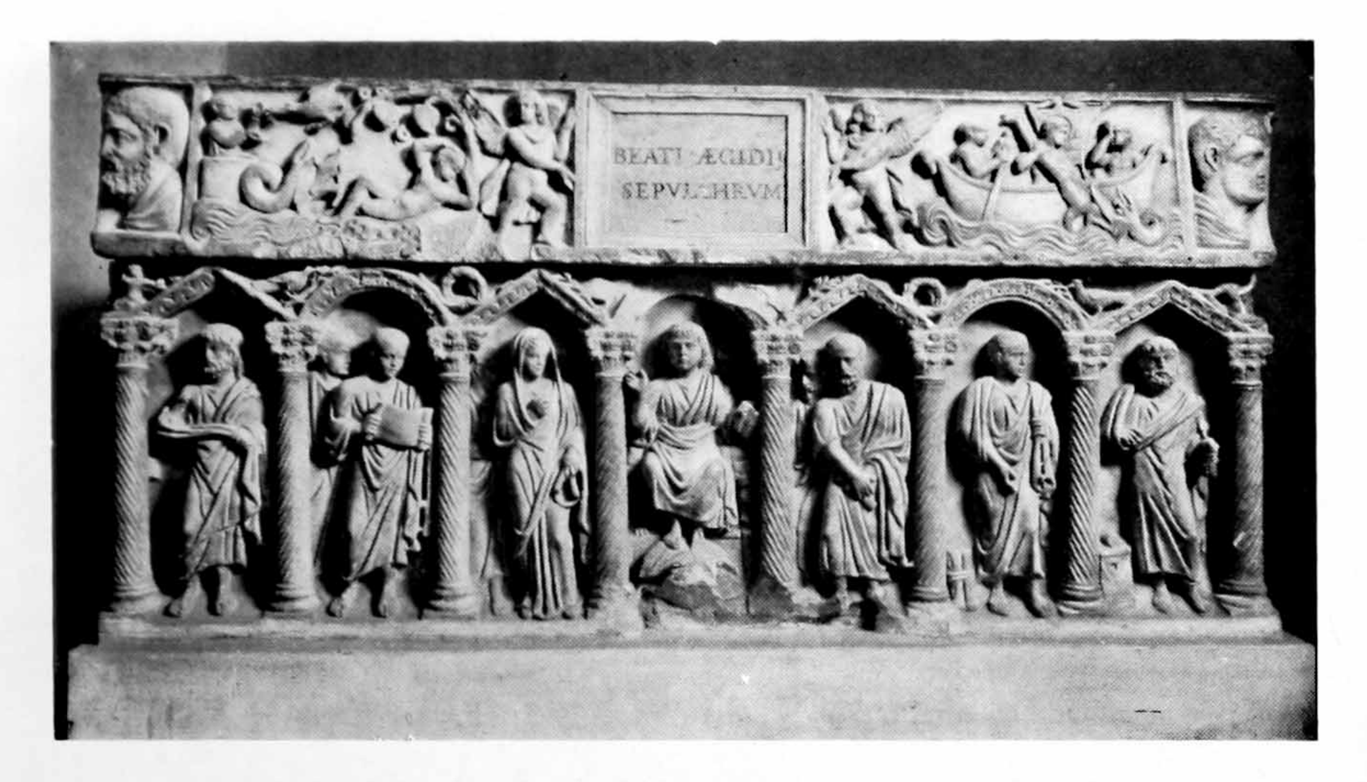






37. Arresto di San Pietro (particolare del sarcofago di Giunio Basso).
38. Adamo ed Eva (particolare del sarcofago di Giunio Basso).

39. Scena biblica; dal sarcofago di Adamo ed Eva. Roma, museo Lateranense.



40. Sarcofago di Egidio da Perugia. Perugia, palazzo dell'Università.

41. Scene della Passione di Cristo (particolare di sinistra del sarcofago delle Colonne). Roma, museo Lateranense.

42. Scene della Passione di Cristo (particolare di destra).

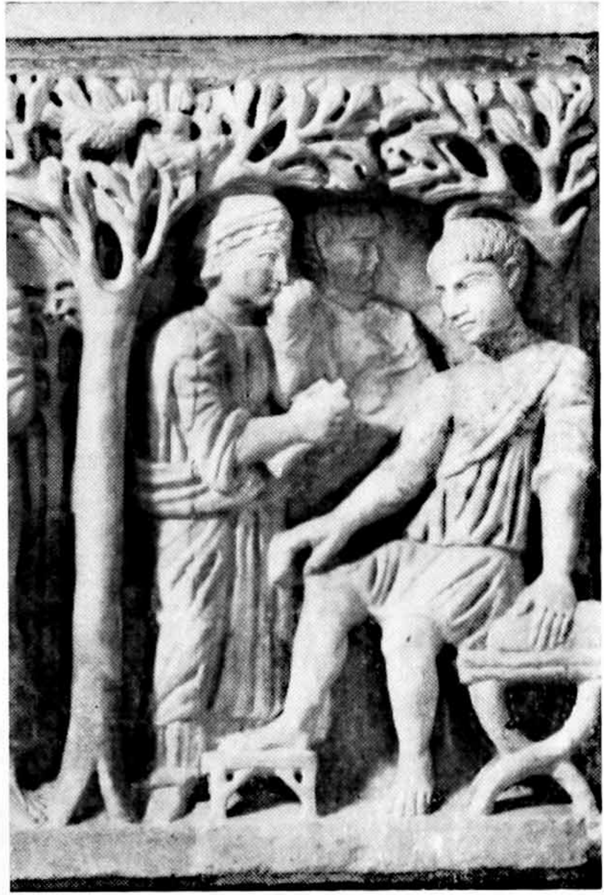
43. La cattura di Pietro (altro part.).



44. Monogramma di Cristo (part.).







45. Cristo tra S. Pietro e S. Paolo (particolare). Sarcofago n. 164, Roma museo Lateranense. 46. Particolare di destra.

47. Porte lignee di Santa Sabina, Roma.

mites invictæ crucis, le guide morali del collegio apostolico, sono ormai associati nella passione e nella celebrazione liturgica. Non è senza significato che il maggior numero dei sarcofaghi con il tema della Passione (il più antico della serie è il Laterano 164), si siano recuperati nell'area della catacomba di San Sebastiano dove fin dalla metà del terzo secolo si venerava il luogo della temporanea sepoltura delle salme dei due Apostoli.

A questa stessa generazione, oltre il tema della Passione, appartiene l'introduzione del motivo paolino e l'esaltazione del martirio dei Principes Apostolorum. Attesa la drammaticità degli eventi narrati, è naturale che la pressione sentimentale assuma nuovi termini di confronto, poi che alla eleganza e allo splendore formale che distinguono le lastre di questo periodo, si congiunge una indagine meno astratta, più aderente e individuale della passione umana. Il Cristo catturato del sarcofago 171 non ha molto a vedere, se non per un superstite intento calligrafico, con il Cristo apollineo dei tardo costantiniani o col *Christus puer* del contiguo maestro del sarcofago *Fig. 42* dei due fratelli (Laterano n. 55).

La formula compositiva del tema della Passione può essere esemplata nella struttura del citato sarcofago 164, *Fig. 43* con al centro la «Crux invicta» sormontata dalla corona di alloro, con le figure dei «comites» Pietro e Paolo, la scena della cattura di Pietro, cui si alternano gli episodi vetero-testamentari ormai di adozione indiscussa: il sacrificio di Abele, Giobbe che disputa con la moglie, o altri fatti assunti ad antitipo della *passio* cristiana. *Fig. 44*

Si assiste così al progressivo dilatarsi della elaborazione plastica onde dal Bonus Pastor e dall'Orante della scultura arcaica si arriva alle indagini del Cristo filosofo e dei

«sapienti» del periodo gallienico, alla proposta e al commento delle scene bibliche del Vecchio e poi del Nuovo Testamento. Nei primi decenni del IV secolo si forma il binomio Cristo-Pietro e assume evidenza il contributo dottrinale dell'opera loro: passione e morte, battesimo e risurrezione. Ma assai più importante è il binomio dogmatico che si condensa nella figura del Cristo: accanto al Christus patiens, a Pietro, a Pilato, al portatore della Croce, sempre è raffigurato il Cristo risorto e trionfante il Cristo della gloria maiestatica, con gli agnelli pasquali *Fig. 45* alla base o personaggi prostrati in atto di adorazione.

Dove manchi la effige del Cristo, il centro della composizione è occupato dalla corona di alloro, simbolo anch'essa di vittoria e di gloria, vigilate da legionari roma- *Fig. 46* ni. Il riferimento dogmatico e liturgico è anche troppo evidente, quando si tenga presente che la Pasqua-Passione e la Pasqua-Resurrezione erano nozioni fondamentali della primitiva fede cristiana, nozioni inseparabili e che s'integrano a vicenda; che nella sinassi della comunità arcaica si celebrava con solennità soltanto la Pasqua come l'unica festa dell'anno (e cioè la Passione, la Morte e la Resurrezione del Signore) e che il triduo con cui si commemoravano i grandi fatti della salvezza si chiudeva con la celebrazione della Resurrezione: la *Passio* e la *Resurrectio* erano realtà interdipendenti per i fedeli dei primi secoli (cfr. il sarcofago di Pio II nelle Grotte Vaticane, e quelli già citati di Arles, di Giunio Basso, di Ancona, del Laterano 164).

Da questo momento le scene tradizionali con cui si accenna alla Salvezza (Giona, Daniele) sono intercalate con la raffigurazione di quei fatti storici compiuti dal Cristo che dicono più evidente ordine alla resurrezione:

il miracolo di Lazzaro, della vedova di Naim, della figlia di Giairo. È la storia che subentra al simbolo ed è il Cristo storico, il Cristo di Eusebio, che succede al Cristo filosofo e al Cristo mistico.

Anche per tale via i maestri dei sarcofaghi pongono le premesse dei grandi cicli medievali. Basti pensare che alcune delle più famose sculture del periodo romanico (per es. quelle della facciata della Cattedrale di Modena) sono concepite a lastre rettangolari, e spazialmente divise da intercolonne, coronate da archetti.

Dietro il sarcofago di Basso resiste validamente il grande ideale greco, com'è documentato da illustri esempi, quali, tra gli altri, il sarcofago di Milano, detto di Stilicone, in cui la differenziazione del programma iconografico è dovuto alla predicazione di Sant'Ambrogio, mentre la tendenza orientaleggiante è dovuta alla pressione politica e culturale bizantina; il sarcofago dei Principi di Instabul, in cui c'è la conferma della idea simbolica della Passio-Resurrectio nei due angioli in volo che reggono la corona con la Croce trionfante, e il sarcofago del Friedrichsmuseum di Berlino, che dimostra come in Bisanzio e nell'Asia Minore si specchiasse in forme classiche lo spirito orientale. Della reciprocità d'influssi nel periodo teodosiano tra oriente e tradizione romana, restano le *porte lignee* di Santa Sabina sull'Aventino, da riferirsi al decennio intorno al 420-430, modellate con una vigoria rude e potente, in cui l'intento realistico è sopraffatto dalla sacralità iconica dell'immagine. *Fig. 47*

Al tema della Passione subentra in epoca teodosiana, sotto l'influsso ormai determinante del gusto e della cultura bizantina, il tema della Majestas Domini. La fantasia allarga il volo verso regni sognati o magari intravisti

nelle illuminazioni dell'Apocalisse. Si aprono nello sfondo dell'abside paesaggi di paradiso, si esaltano in gloria le immagini dell'Agnello, la schiera degli Apostoli, dei Martiri e delle Vergini, il consesso dell'Ecclesia triumphans, le processioni intorno alla *Crux, arbor una nobilis*. Il centro ottico e compositivo di queste celestiali e gloriose visioni è il Cristo nello splendore della sua Maestà: il Cristo teodosiano che attrae irresistibilmente ogni elemento creato e a cui si affidano i defunti ritratti nel sarcofago in atto di adorazione. Osserva con chiara evidenza il Gerke che la generazione teodosiana ha creato l'immagine sacrale della devozione.

È il momento propizio in cui nell'espressione estetica della pietas s'inalvea l'ascesi monastica – la vita monastica fioriva prodigiosamente in Palestina e in Egitto – con la rinunzia ad ogni allettamento esteriore, con la interdizione d'ogni richiamo ai valori profani, con la negazione dell'individualità, tutta assorbita nella *majestas Domini*. Si accentua nell'espressione dei volti il *tædium vitæ*, quasi astratti nella loro anonimìa e tuttavia contrassegnati da un'evidente vocazione realistica, con quanto di cristianamente comporta l'attesa del cielo. Si adeguano le formule di struttura, come diventano più somiglianti i volti degli Apostoli, dei Martiri, delle Vergini. C'è quasi un anonimato stilistico che viene adottato per dar maggior spicco alla dominazione della figura frontale del Cristo.

L'Apostolo barbato del sarcofago di Arles, così corrucciato da presagire il tipo d'un progenitore michelangiolesco, e il Cristo del sarcofago di Sant'Ambrogio di Milano, e soprattutto il Cristo del sarcofago della cripta di San Massimino, denunciano rispettivamente i loro

precedenti con la plastica dei sarcofaghi di Basso o dei due fratelli o la discendenza dal Christus puer. Altra però è la carica emozionale da cui sono promossi, come fondamentalmente diverso è l'ambiente culturale in cui nasce l'ideale gallienico e l'ideale monastico. La visione della bellezza greca volge al tramonto e la severità dell'ascesi monastica è denunciata dalla rigida tristezza dei personaggi e dalla inesorabilità del Cristo, non più pastore, o filosofo, o eroe, o giovane, ma inappellabile giudice, figlio di Dio e consustanziale al Padre, come l'aveva definito Nicea all'indomani della crisi ariana.

L'invasione dei Goti segna la fine dell'arte paleocristiana e consente l'accentrarsi della cultura nelle mani del clero. Nascono i mosaici come forma di espressione della nuova *pietas christiana*, e l'immagine del Cristo lontana ormai dalla «valle di lacrime» o dalla discreta venerazione dei defunti scolpiti sulla lastra dei sarcofaghi, è assunta nei cieli d'oro dei catini absidali nella funzione di Legislatore e Maestro Supremo, Alfa e Omega del mistero della vita umana.



I MOSAICI



Si è detto come vada considerata utile, soprattutto a scopo metodologico, l'affermazione un po' generica dell'innesto dell'arte paleocristiana sul linguaggio tardoromano. L'incertezza della divisione dei momenti stilistici sta a giustificare tale genericità, nonché l'ampiezza della qualità formali da cui sarebbe caratterizzato il periodo tardoromano, mentre è tutt'altro che pacifica la datazione dei monumenti catacombali e anche di quelli posteriori. Si è avuto occasione di accennare al funzionalismo del primo gruppo di immagini cristiane, corrispondenti alle esigenze d'un linguaggio criptico e figurale, da intendersi nella cerchia degli iniziati ai misteri cristiani, (*nolite sanctum dare canibus*) e alla *sanctitas* delle cose trattate, governate dalla «lex arcani», che imponeva la venerazione dinnanzi all'oggetto della fede.

Era perciò abbastanza logico e nell'ordine delle cose, che si tendesse spontaneamente all'acquisizione di un modo di valore universale, emblematico, più allusivo che oggettivo.

La storia cristiana, se cominciava quaggiù, era però da scrivere tutta in cielo, e la vera patria, anche nel senso storico, era la *cœlestis Urbs Jerusalem*. Quanto più traslato poteva rendersi il linguaggio espressivo, quanto più distaccato da rapporti perentori e precisi, e lontano dalla gnoseologica *adæquatio rei et intellectus*, tanto più esso acquistava in densità sacra e in ricchezza di significati simbolici.

La qualità per così dire «ritrattistica» con cui si vuol far coincidere l'arte cristiana con la romana, dall'impressionismo severiano all'espressionismo tetrarchico, e

il realismo ch'era non soltanto nel gusto dei contemporanei di Gallieno, ma nel vigore e nel rigore del razionalismo giuridico dei romani, vengono integrati e fermentati del pensiero speculativo orientale. I grandi Padri e i grandi Dottori della Chiesa postcostantiniana sono orientali; orientale è la teologia del IV e V secolo e orientali le eresie del monofismo, del monotelismo, del nestorianesimo che compromisero l'universalità del messaggio cristiano. Nascono in Oriente le polemiche più accese e roventi sul contenuto dogmatico delle verità teologiche e in Oriente fioriscono San Basilio, San Giovanni Crisostomo, San Gregorio Nazianzeno, San Dionigi l'Areopagita, San Gregorio di Nissa, grandi Santi, grandi teologi e grandi scrittori.

I segni esterni della sacralità si concentrano sulla persona del *basileus*, *autocrator* e *despotes*, *Unto* del Signore, *vicario* di Dio in terra e *isapostolos* (simile agli Apostoli). Si tratta di una sacralità più perspicua, precisa e intransigente di quella che circondava il *Cæsar Imperator*: «Che vi è di più grande, di più santo che la Maestà Imperiale?» (Giustiniano). *Fig. 48*

Conforme al carattere dell'intellettualismo orientale, i segni di questa sacralità sono geometrici, allusivi, simbolici, astratti e invadono gli utensili, i libri, le formule, i gesti, i riti del cerimoniale, gli abbigliamenti dell'Imperatore fulgente d'oro e di gemme, la stessa sua immagine accampata come un idolo nell'empireo disumano della sua onnipotenza. La corte imperiale deve configurarsi al modulo di questa potenza e felicità sovrumana, doveva abbacinare romani e barbari con lo splendore dei costumi, degli spettacoli, delle processioni rituali, col fiammeggiare dei metalli preziosi e delle gemme

rutilanti a esaltazione dell'icone imperiale inguainata d'oro.

A rendere viva e visiva tale esigenza, più del colore, anche se lungamente elaborato attraverso misteriose alchimie, giovava il minerale, la tessera musiva, splendente, impassibile, incorruttibile. Le *Sacræ Imagines* dell'Imperatore e degli alti dignitari della Corte bizantina avevano ormai acquistato tali attributi che potevano essere presi a modello delle immagini di Cristo, della Vergine e dei Santi, talchè fu facile trasferire il culto di cui godevano le iconi imperiali a quelle che rappresentavano il Cristo e la sua corte. Verso la metà del secolo quarto alle precedenti versioni del Cristo, si aggiunge quella del *Christus Basiléus*, onde la *basilica* si concreta nella pienezza dei significati del termine, mentre diventa di rigore una delle formule anti-ariane: «Cristo, Dio da Dio, Re dei Re e Signore dei Signori». Ciò diventa più evidente a partire dalla metà del secolo VI, quando Bisanzio era considerata, senza più contestazioni, l'erede di Roma, e Giustiniano, l'erede del cesarismo giuridico occidentale e dell'assolutismo ellenizzante.

Sulla rovina delle invasioni barbariche, che avevano depopolata la penisola, Giustiniano accarezzava il sogno, fino a un certo punto realizzato, di ricostituire l'antica grandezza romana. Ravenna fu la proiezione ideale della città splendente sulle rive del Bosforo e a San Vitale si ripercotevano gli echi splendidi delle grandi voci di Santa Sofia.

Non si deve però aspettare il trionfo politico di Costantinopoli per constatare le infiltrazioni dell'ellenismo nelle stanche vene dell'arte tardoromana. Il fenomeno non avvenne senza contrasti e incertezze, anche per le pole-

miche politico-religiose, vivacissime non solo tra il Vescovo di Roma e i Patriarchi orientali (Leone Magno e Gregorio Magno protestarono con vigore contro le usurpazioni di titoli giurisdizionali perpetrati dalla gerarchia bizantina), ma tra il Vescovo di Roma che affermava energicamente la propria assoluta autonomia negli interessi divini e l'Imperatore abituato invece all'ossequio e alla docilità del clero orientale (i papi Gelasio e Simmaco con solenni documenti respinsero ogni ingerenza imperiale nell'ambito ecclesiastico).

I mosaici romani

I primi mosaici paleocristiani, quelli del mausoleo di Santa Costanza e della navata centrale di Santa Maria Maggiore in Roma, sono radicati sulle correnti dell'arte tardoromana, che pur nelle varie flessioni non aveva mai perduto il carattere realistico e prosastico, cioè anticlassico nonostante i tentativi ellenizzanti. Questo linguaggio paleocristiano su cui si opereranno gli interventi più vari, da quello del gusto aulico della classe colta imperiale a quelli schiettamente barbarici o iranici o slavi, resterà il fondo inesauribile cui attingerà la cultura artistica medievale.

Se ne può trarre esempio della duplicità della evoluzione linguistica (il bizantinismo acquisterà capacità autonome soltanto verso il X secolo), riferendosi ai documenti imperiali della cancelleria bizantina dove la lingua latina viene come vivisezionata in emistichi ritmici – l'impulso ritmico presiede sempre al modo espressivo orientale, sia liturgico che profano – sì da creare il *cursus* da ciascuno dei protoscrinari armonizzato a proprio gu-

sto e magari adottato e rinnovato entro un breve lasso di tempo, talché è possibile, attraverso cadenze e cesure, attribuire con certezza la redazione di un documento, e con grande approssimazione stabilirne anche l'anno. Accanto a questo civilissimo e articolatissimo latino, caduto con la caduta dell'Impero, c'era il cosiddetto latino «volgare», «prosastico» che dagli scrittori ecclesiastici dei primi secoli ha proseguito il suo cammino fino ai teologi e giuristi medievali.

I mosaici della volta anulare di Santa Costanza, il *Fig. 49* *martyrium* ottagonale (336-337) trasformato in battistero nel V sec., nella concezione tematica e nel criterio esecutivo, sono di sicura derivazione romana e costituiscono un esempio probante, sia nei riquadri della volta che nella scena della *Traditio legis* inscritta nell'absidiola di sinistra, di come la pittura catacombale possa venir traslata in senso monumentale e commemorativo, e di come motivi decorativi pagani nella loro geometrica distribuzione in otto partizioni, possano convivere accanto a segni dichiaratamente cristiani. La tecnica lineare e il tonalismo non sono ancora assorbiti integralmente, sopravvivendo qua e là tracce di modellazione chiaroscurale.

Lo stesso si nota nei mosaici della cappella di Sant'Aquilino a Milano, probabilmente da assegnarsi a epoca più tarda tra il 355 e il 387, in cui la scuola romana è denunciata non solo dai residui della cornice, addirittura pompeiana secondo il Talbot Rice, in cui erano racchiusi i Santi e gli Apostoli del Battistero, ma in certe annotazioni stilistiche come i piccoli triangoli d'ombra portata dietro ciascun piede, che testimoniano della priorità nel tempo della esecuzione di questi mosaici e del-

l'assenza dell'influsso della scuola bizantina cui era ignota la tecnica chiaroscurale.

Di altissima qualità cromatica e già risolutamente distaccati dalla visione realistica, nonostante i richiami «pittorici» del paesaggio di fondo, sono le decorazioni (primi decenni del secolo V) della cappella di San Rufino e Secondo al Laterano, con prevalenza di simboli catacombali, mentre la serie dei 27 pannelli della navata *Fig. 50* centrale di Santa Maria Maggiore, del tempo di Sisto III (402-440), riproducenti scene dell'Antico Testamento e la cui cronologia è ancora discussa fra gli studiosi, sono una splendida testimonianza dell'arte romana, vuoi nella strutturale semplicità delle linee compositive affrancate da ogni eccessivo geometrismo, vuoi per il tessuto cromatico di parsimoniosa e rara eleganza da richiamare ai fulgidi esempi della scuola alessandrina.

Dove la «grandiosità» dell'impianto realistico romano sembra incontrarsi per la prima volta con lo jeratismo bizantino è nel grande mosaico absidale di Santa Puden- *Fig. 51* ziana, da collocarsi probabilmente tra il 402 e il 417. La rappresentazione del Cristo tra gli Apostoli è d'impianto dichiaratamente monumentale ed è evidente, oltre l'andamento aulico della composizione, l'intento realistico nella fisionomia dei protagonisti della scena. Sebbene convenga notare che trattasi di un realismo non ancorato a esigenze ritrattistiche, essendo già in qualche modo «tipizzato» sia nella figura del Cristo barbato, seduto sul trono fastoso che ricorda le cattedre dei «titoli» romani e avvolti in sontuosi drappeggi, sia nel paesaggio urbano raccorciato in prospettive monumentali, e sia nel cielo absidale dove si accampano la croce gemmata e i giganteschi simboli degli Evangelisti. L'influsso anticlas-

sico domina il grande mosaico non solo per gli elementi realistici che innervano la composizione e che contrassegnano le fisionomie degli Apostoli, quanto per il dinamismo con cui i personaggi partecipano vivacemente e drammaticamente alla scena.

Le stesse considerazioni sulla essenziale prevalenza dell'elemento romano son da farsi per il mosaico dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, coevo press'a poco agli altri della navata, dove Sisto III volle che si celebrasse il tema inedito del dogma della Vergine Madre, definito nel concilio di Efeso (431) e dove i mosaicisti affrontarono la narrazione con generosa inventiva collegando isolatamente i numerosi episodi senza prospettive al modo dello stile «continuo» della colonna traianea.

Anche quando il paesaggio è sostituito con il bizantino fondo d'oro, le figure presenti nella composizione non risultano incapsulate nello splendore immateriale di cieli intangibili, accusando la loro origine terrestre e la loro partecipazione umana agli eventi. È il caso della volta aurea del catino dei SS. Cosma e Damiano, attraversata *Fig. 52* serenamente da nubi fiammeggianti, dove il Cristo, possentemente umano nello sguardo e nel gesto, non somiglia a un Cristo iconico, né appare gelidamente distaccato sul trono maiestatico a giudicare le genti. Si direbbe anzi che la «maiestas» bizantina ha ricevuto qui un connotato individuale e sia stata sottratta alle astruserie dialettiche alessandrine, per ridurla a una possibile e quasi tangibile dimensione umana. Lo stesso ragionamento potrebbe condursi per le figure degli Apostoli del Battistero di San Gennaro a Napoli, per la *Ecclesia ex circumsione* e la *Ecclesia gentium* di Santa Sabina.

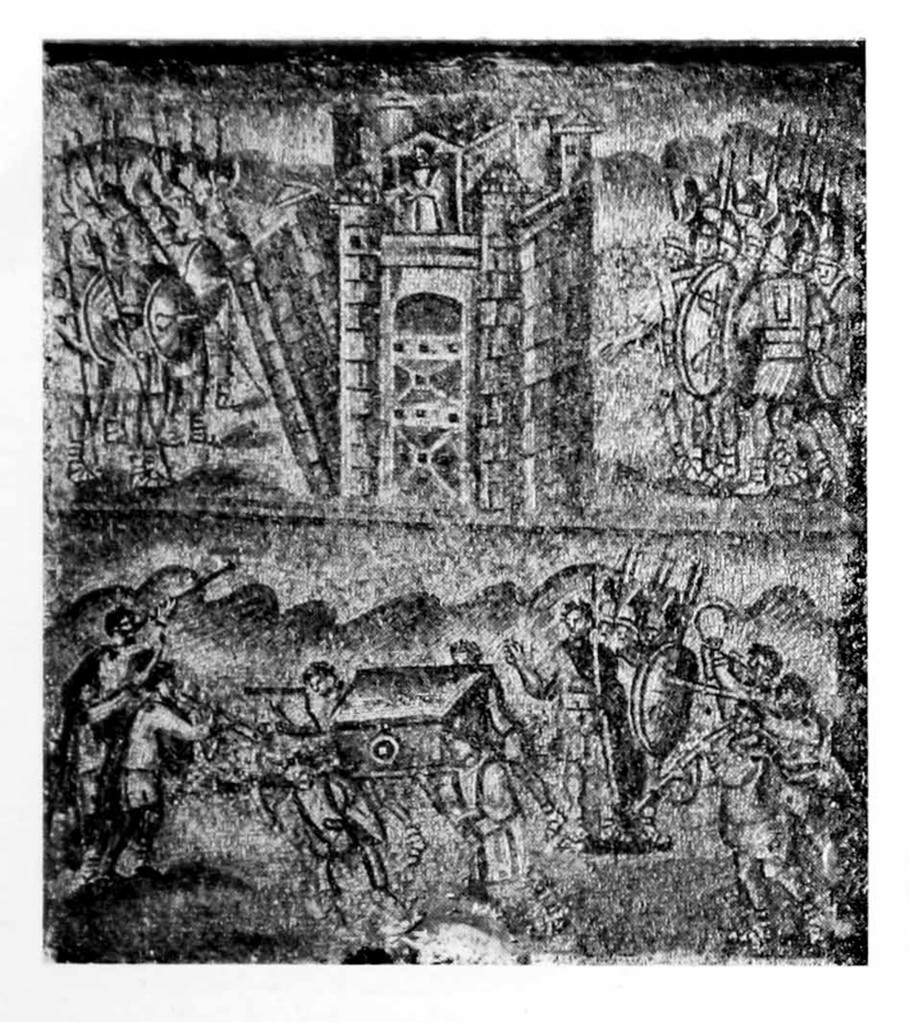
In queste immagini come in quelle più tarde di Sant'Agnese (625-638) l'influenza lineare bizantina si accentua e frena in risentite eleganze ritmiche il dinamismo plastico che sommuove i paesaggi di Santa Pudenziana e il Cristo dei SS. Cosma e Damiano. L'impeto dello stile tardoromano si allenta qui in partizioni calligrafiche che non sono più soluzioni formali o composizioni strutturate in senso armonico, dando luogo a planimetrie cromatiche di suprema raffinatezza, quasi larghe distese melodiche levigate e contrastate dalla indifferente preziosità delle tessere musive.

Sottofondo romano, dunque nell'arte paleocristiana e bizantina, d'una linfa così feconda da conferire ineccepibile significato all'inserto ellenizzante e orientale, un po' tenue nella sua astrattezza e un po' svigorito nella sue formulazioni simboliche. Per tale sovranità e impassibilità, per questa sua Maestà inarrivabile e intoccabile, l'arte orientale poteva estenuarsi in un grafismo elusivo di rabeschi intellettualistici e di varianti pittoriche, smarrirsi cioè in elucubrazioni e in sofismi come gli accadeva nel settore del pensiero teologico perdendo la misura del divino; arte, in ultima analisi, essenzialmente profana che non teneva gran conto né del sentimento umano né del fervore religioso, dedicata com'era alla celebrazione esteriore del fasto, della cerimonia e della potenza, ma che tuttavia in virtù delle sue qualità e difetti poteva mediare visivamente il contenuto di verità trascendenti. Sembra perciò pertinente l'osservazione del Diehl: «È assai significativo il fatto che l'arte bizantina, anche se non era, come da molti s'è creduto, un'arte religiosa, si sia posta tuttavia al servizio della Chiesa, che trovò in essa un potente mezzo per istruire ed edificare i



48. L'imperatore Giustiniano col suo seguito (particolare). Ravenna, basilica di S. Vitale.

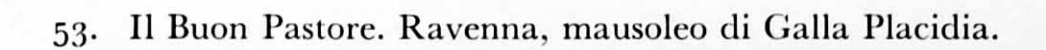
49. Mosaici della volta anulare di S. Costanza in Roma.



50. La presa di Gerico; mosaico della navata centrale di S. Maria Maggiore, Roma.

51. Cristo tra gli Apostoli; mosaico absidale di S. Pudenziana, Roma.

52. Cristo e Apostoli; mosaico absidale dei SS. Cosma e Damiano, Roma.



53. Il Buon Pastore. Ravenna, mausoleo di Galla Placidia.



54. Battesimo di Gesù e Apostoli. Ravenna, mosaici della volta del Battistero degli Ortodossi.



55. Il bacio di Giuda. Ravenna, S. Apollinare Nuovo.

55 a-b. Apostoli. Ravenna, S. Apollinare Nuovo.





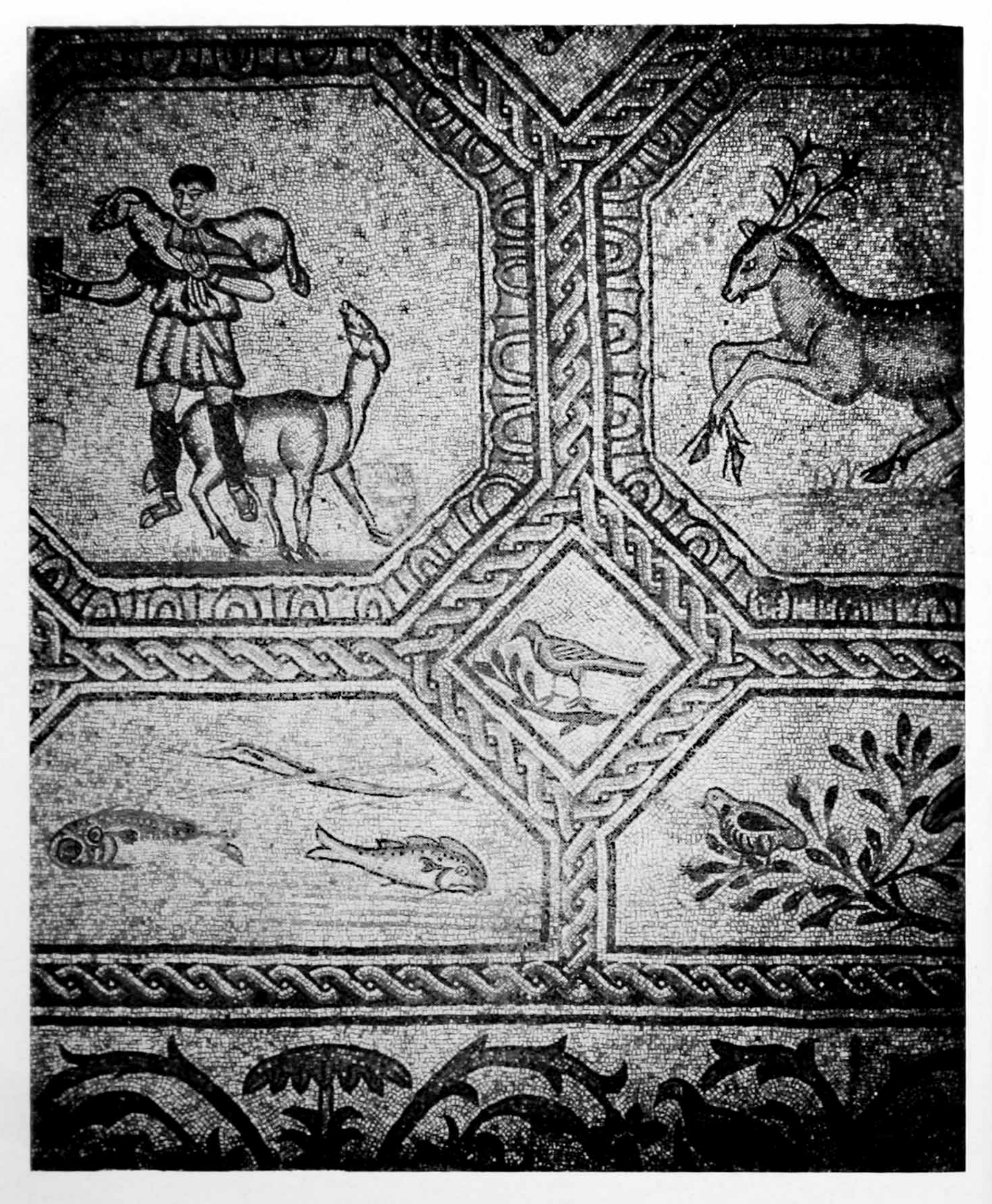
56. Schiera delle Vergini (particolare). Ravenna, S. Apollinare Nuovo.



57. S. Marco Evangelista. Ravenna, basilica di S. Vitale.

58. L'imperatore Giustiniano col suo seguito e S. Massimiano. Ravenna, basilica di S. Vitale.

59. Mosaico absidale della basilica di S. Apollinare in Classe, Ravenna.



60. Mosaico pavimentale della basilica di Aquileia (particolare).

fedeli, e che la creazione dell'iconografia bizantina sia opera d'ispirazione principalmente ecclesiastica.»

Se il culto imperiale aveva generato all'interno della sua liturgia cortigianeschi valori espressivi di puro colore e di puro ritmo, non era difficile assumere quei valori nel sistema figurativo tardoromano, trasponendoli in liturgia religiosa e trasmettendovi la poderosa vitalità delle forme paleocristiane. Tenendo presente l'avvertimento del Diehl, non sembra del tutto esatta l'affermazione secondo la quale il «compito precipuo di Costantinopoli nella sua funzione di romanizzare l'Oriente . . . fu quello di far aderire più intimamente le espressioni ritmiche dell'arte al ritmo degli uffici divini», perché, come dimostrano i mosaici romani di cui si è parlato, l'adesione al sacro delle espressioni ritmiche, fino allora prevalentemente cerimoniali, si ebbe in virtù degli interventi degli artisti occidentali che da secoli operavano su temi esclusivamente religiosi; e neanche sembra che ciò avvenne «perché Roma, a Bisanzio, era divenuta totalitariamente cristiana» (Bettini) dal momento ch'è difficile considerare arte religiosa, come s'è detto, l'arte della corte di Costantinopoli.

Se l'aggettivo non sembri irriverente, si potrebbe dire che il contatto della cultura orientale con l'occidente, provocò un'arte teandrica, con prevalenza in Roma dell'elemento realistico, e, in Oriente, e per Oriente s'intenda qui anche la terra dell'Esarcato, dell'elemento rituale. Decisiva invece è l'altra affermazione dello stesso Bettini e cioè che «il sistema figurativo che si suol dire bizantino, non fu, almeno fino al mille che quello paleocristiano . . . portato ad una più serrata e più severa ritmicità, ad un purismo al quale vennero subordinati gli

elementi morfologici e sintattici già elaborati, con un lavoro di secoli, dal linguaggio artistico romano.»

Siffatti scambi morfologici e linguistici non furono senza incertezza, a meno che sotto l'incertezza non si scopra una cosciente autonomia. Si pensi per accennare un esempio alle varianti del Cristo: barbato prevalentemente in Oriente; imberbe e giovanetto in Italia fino al III secolo, e barbato invece dopo la pace costantiniana; imberbe a Ravenna, nonostante si fosse nell'area della cultura tipicamente bizantina che lo preferiva barbato; finalmente a partire dalla metà del IV secolo il Cristo in Maestà è senza barba in Occidente e con barba in Oriente.

Comunque se i momenti culminanti della risultante tardoromana possono essere segnalati nei mosaici di Santa Pudenziana e dei SS. Cosma e Damiano, e se il bizantinismo è maggiormente occupato nei mosaici di San Lorenzo (578-580), di Sant'Agnese (625-608), di Santa Maria in Cosmedin (705-707), di Santa Maria in Dominica, di Santa Cecilia, di Santa Prassede – di eccezionale emotività sono le piccole composizioni della cappella di San Zeno –, e di San Marco eseguiti tutti nei primi decenni del secolo nono, come risposta alla lotta contro le immagini scatenata dagli Isaurici, il versante bizantino del mosaicismo paleocristiano o tardoromano raggiunge uno dei momenti più alti dell'arte di tutti i tempi nelle composizioni ravennati. Anche in pittura qua e là ricompaiono, varcata la soglia del sec. V, elementi di morfologia espressionistica la cui efficacia ritrattistica si esprime, come ha rilevato il Dorigo, nella asimmetria dei nessi facciali, nella trasfigurazione astrattizzante della decorazione, nelle campiture azzurre e auree dei fon-

di, nell'uso della tecnica tra impressionistica e divisionistica che preannuncia l'avvicinarsi dell'arte dei ravennati.

I mosaici di Ravenna

Si suole distinguere tre periodi nell'arte musiva di Ravenna: il primo che trae il nome dal mausoleo di Galla Placidia e che va press'a poco dal 420 al 450, il momento in cui Ravenna svolge le funzioni di capitale dell'impero romano d'occidente, e Roma viene mortalmente ferita dalle invasioni barbariche e retrocessa; il secondo, di Teodorico (493-526), è il periodo in cui gli esarchi di Ravenna si sottraggono alla giurisdizione di Costantinopoli e sono assoggettati alla signoria dei Goti, desiderosi di assimilare la cultura bizantina; il terzo periodo è quello di Giustiniano (527-565), vale a dire il momento eroico di Costantinopoli, il momento dell'ortodossia cristiana, dell'unità romana, dello splendore e del benessere dell'Impero.

Un arco di tempo esteso appena in due secoli; ed è il periodo in cui Ravenna diede la più intensa e la più autonoma interpretazione del linguaggio tardoromano, creando capolavori di valore assoluto.

Per la cappella cruciforme di Galla Placidia è difficile *Fig. 53*
trovare l'appropriata misura per esaltare la perfezione delle due maggiori scene compositive del Buon Pastore giovanile e imberbe nella lunetta sopra l'ingresso e del martirio di San Lorenzo nella lunetta principale, e descrivere sia la Maestà del Cristo insediato con le pecorelle in un paesaggio di sapiente concisione tra roccia scabra e macchie di verde arborescenti, come la semplicità lineare innestata su un robusto impianto costruttivo del

Martirio di San Lorenzo; o magari accennare alle solenni, ieratiche, umanissime figure degli Apostoli abbinate, o ai molti commenti di scorcio in cui si scioglie la stupenda orchestrazione.

Si vorrebbe in particolar modo sottolineare l'estremo limite cui erano giunte a Ravenna all'inizio del V secolo la sensibilità e la civilissima raffinatezza, che affondano le loro tentacolari radici nell'impressionismo pittorico e nel linguaggio prosastico di tradizione romana: le variazioni di azzurro impercettibilmente degradanti, che insistono in ogni angolo della costruzione tra gl'innumerevoli episodi cromatici floreali, di animali simbolici, di pura decorazione, un azzurro che riempie di sé e sorregge e illumina per sortilegio tutta la scala armonica distesa entro quattro bracci della cappella, come il basso ostinato di Frescobaldi sul *Sancta Maria*.

Più fastosi di strutture compositive e più sfarzosi di colore sono i mosaici del Battistero degli Ortodossi (425-458) senza tuttavia raggiungere l'emozionalità che nasce dalla magìa degli azzurri di Galla Placidia. La ricchezza degli scomparti figurati, dalla scena del Battesimo sulla calotta della volta alle immagini degli Apostoli sontuosamente impostate tra panneggi e candelabri piuttosto uniformi nel ritmo, bloccati nel gesto, raggiunge intensità emotiva, e proprio nel senso religioso, nel girone al di sopra degli archi, affollato di colonne auree, di trabeazioni smaltate, di sgabelli, faldistori, leggii e suppellettile cultuale. Tale intensità è raggiunta probabilmente più per l'assenza della figura umana, e quindi per il conseguente conformismo espressivo, che per l'accentuazione evocativa insita nella natura delle cose medesime. Analoghe osservazioni devono farsi, nonostante lo sfoggio de-

Fig. 54

corativo, per la rigidità ancor più statica degli Apostoli del Battistero degli Ariani e per la convenzionalità senza inventiva dell'episodio del Battesimo, dove qualche particolare è risolto in modo piuttosto frettoloso.

È nella grande stesura musiva della navata di S. Apollinare Nuovo che va cercato il capolavoro dell'età di *Fig. 55* Teodorico. La frontalità e quindi l'uniformità ritmica delle figure degli Apostoli inserite negli spazi rettangolari dei finestroni è riscattata dall'intento monumentale con cui esse sono disegnate e dalle semplici varianti introdotte nell'atteggiamento di ciascun personaggio. La eleganza e la sobrietà degli accostamenti timbrici delle tessere musive non palesano più l'eccesso di compiacimento visivo, come nel Battistero degli Ariani e degli Ortodossi, e ridotti a pochi elementi sono i motivi destinati a colmare gli spazi vuoti.

È però nella fascia superiore dove sono descritte in piccoli riquadri le scene della vita e della Passione di Cristo che i mosaicisti ravennati raggiungono originalità stilistica e immediatezza comunicativa e ricordano i mosaicisti romani di S. Maria Maggiore nel modo seriale e popolare di raccontare i fatti della vita di Nostro Signore. Ventisei sono i pannelli delle scene cristologiche, tredici per parte e ciascuno di essi alternati con la conchiglia emblematica, e cioè da un umbracolo con all'orlo superiore la croce argentea tra due colombe e al centro una corona gemmata – in corrispondenza delle figure degli Apostoli situate nella seconda zona di decorazione, sovrastante la fascia delle Vergini e dei Martiri.

Le due partizioni comportano una diversità stilistica e figurativa, talché gli studiosi son d'accordo nel ravvisare due autori distinti per le scene della vita pubblica

del Redentore e per le scene della Passione e Resurrezione. Il Cristo dei fatti e dei miracoli è un Cristo giovanile, pieno di scatto e di potenza; il Cristo sofferente e risorto è un Cristo barbato, nel fulgore della sua umanità dolorosa e della sua maestà trionfante. Se si pensa che i 26 riquadri sono collocati nella navata centrale a circa dodici metri di altezza, non può non rilevarsi l'indifferenza dei mosaicisti al problema della visibilità – un atteggiamento analogo a quello dei mosaicisti romani per i riquadri di Santa Maria Maggiore e degli scultori della Colonna Traiana e Antonina. Se ne deduce che soltanto un'esigenza di perfezione ha guidato gli autori delle scene cristologiche, al pari dei futuri marmorarii gotici, a conferire uno splendore in sé compiuto ai soggetti da essi illustrati.

Le vibrazioni cromatiche sono ottenute con infiniti e sottilissimi accorgimenti, dalle campiture di fondo dove il brillìo delle tessere auree è continuamente fratturato e alternato con tessere opache, dai bianchi delle vesti dei personaggi in cui la freddezza del materiale marmoreo è temperato dall'uso degli smalti e delle paste vitree, gli uni e le altre in amplissima gradazione tonale, alle parti scoperte del corpo ottenute con pietre naturali rosate di varia intensità, dove gli smalti di timbro più scuro delimitano la forma e dove improvvisi accenti di rosso e di cadmio intervengono a rialzare e a variare l'uniformità del tono.

Posteriori, da collocarsi nell'area della cultura giusti-
Fig. 56 nianea, sono le celebri processioni delle Vergini e dei Martiri nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, quella preceduta dai Magi e diretta dalla città di Classe al trono della Vergine, questa procedente da Ravenna verso il trono del Cristo.

La castigatezza stilistica, e la misura dal dettato esornativo che non consentono frivolezze neanche nel campo cerimoniale e la volontà tesa al racconto e al fatto immediato rivelano ancora nelle due schiere celestiali il succo generoso della cultura romana. Il tema si prestava a deviazioni allegoriche e a slanci pletorici di scenografie araldiche. Martiri e Vergini, invece, nonostante aureole, palme e corone, e nonostante stilismi di puro intento grafico, sono tenuti alla terra per un filo tenace e invisibile. L'esito perciò è più commovente, più lirico: basti osservare con quale sapienza sono ritmate e fimbrie e frangie e cinture, da quale euritmia è governato, specialmente nella processione delle Sante, il moto dei piedi e il gesto delle mani, com'è varia e mai ripetuta la cadenza delle pieghe, com'è spontaneo fin quasi alla trascuranza l'intervento degli elementi decorativi, dei fusti delle palme per esempio, e come tutto è fuso e calibrato nell'orchestrazione cromatica di un tonalismo senza impennate e cadute, per trarne il convincimento che la virtuosità bizantina e la sua astrattezza lirica si coniuga in condizioni di maturo equilibrio al realismo prosastico romano.

L'età giustinianea si gloria ancora dei capolavori di San Vitale e di Sant'Apollinare in Classe. È prodigiosa la facoltà degli artisti di insediare entro tragitti spaziali così brevi e difformi e in una semplicità schematica che non palesa elucubrazioni, tanto varia ricchezza di temi e di motivi (si vedano per es. le figure degli Evangelisti in San Vitale in cui sembrano preannunziate alcune solu- *Fig. 57*
zioni giottesche) e all'opposto l'intensità ritmica e cromatica nella superficie sgombra da scene descrittive, come nei costoloni della volta al cui vertice è celebrato

l'Agnello mistico, una intensità ravvivata da inserti di fauna simbolica specialmente ai piedi dei quattro angeli ritti, su un globo sferico. Lo stesso motivo sferico è ripreso nel mosaico absidale dove la figura del Cristo giovanile e imberbe, assistito da due angioli, da San Vitale patrono della Chiesa e dal Vescovo Ecclesio che diede inizio alla costruzione della basilica (524-534), è inscritto, nella forma aulica della «sessio», entro un globo gigantesco.

Il Talbot Rice suppone che Massimiano, successore del Vescovo Ecclesio, si sia recato a Costantinopoli e nel ritorno abbia condotto seco a Ravenna le maestranze bizantine e probabilmente gli avori che adornano la sua famosa cattedra. Ciò agevolerebbe la spiegazione del rapido trapasso stilistico dai mosaici teodoriani ai mosaici giustinianei, più vibranti come tessuto cromatico, più carichi di fregi e di fantasia, più jeratici nell'impassibilità estatica dei personaggi. L'elemento romano non è scomparso e tiene ancorati a una definizione storica eventi e personaggi, ma il versante bizantino ha ormai ottenuto il sopravvento. Teodora e Giustiniano stanno sulla parete gemmata e compiono gesti rituali con esatto riferimento ai fatti del giorno, ma sono assunti in un empireo dove l'identità fisica decade per lasciar luogo al personaggio collocato al di là d'ogni dimensione umana.

È un personaggio, quello creato dai mosaicisti bizantini, che affascina e respinge, che attrae e sbigottisce, che desta ammirazione ma incute anche timore al di fuori com'è dalle vibranti, latine, romanissime passioni, onde l'eroe, foss'anche un dio, si riduce sempre a livello umano. *Fig. 58* Giustiniano e Teodora sono invece già indìati in virtù di una liturgia emblematica che toglie loro i connotati umani senza conferire gli attributi divini.

Nonostante la ricchezza simbolica ai riferimenti allusivi, i mosaici di Sant'Apollinare in Classe appaiono meno misteriosi. C'è come una riacquistata «ingenuità», un dono più spontaneo con lo spettatore di comunicazione e di rapporto, per cui perfino il magma cromatico tenuto su una scala assai più limitata di toni azzurri, verdi, bianchi e grigi, acquista uno scatto d'incomparabile eleganza.

Sull'arco trionfale dove sono disegnate le quattro figure della visione di Ezechiele, il toro, l'uomo, il leone e l'aquila, identificati poi per i quattro Evangelisti, con la splendida decorazione in funzione di ritmare e riempire gli spazi vuoti, la preferenza astratta del bizantinismo lascia un documento di eccezionale valore nella sontuosità delle dalmatiche degli arcangeli.

Ma il fastigio musivo di tutto l'occidente, nella zona più esposta alla cultura orientale, è raggiunta nella decorazione del catino della basilica. C'è la trascrizione facilmente leggibile del miracolo della Trasfigurazione nella Croce trionfale impostata nella sommità dell'arco con ai lati Mosè ed Elia su un cielo di nubi; campeggiano i tre testimoni Pietro, Giacomo e Giovanni, nelle tre pecorelle, due a destra e una a sinistra; al di sotto si profila il paesaggio paradisiaco, di una calma e celeste serenità, con alberi a tre e quattro rami e pini svettanti con la punta conica verso l'alto; l'immenso spazio absidale è allietato da fiori, da piante, da roccie ed è chiuso nella zona inferiore dalla processione delle dodici pecore convergenti al centro. I fondi d'oro, spazialmente ridotti, risultano interrotti nella loro uniformità con sottili attenuazioni cromatiche, mentre le campiture dei verdi del paesaggio circostante sono mitigate dalle sapienti modulazioni che dai gialli, rosei, grigi si accendono nelle tonalità più

Fig. 59

calde dei rosei e rossastri. La maestria e la preziosità dell'esecuzione fa connettere la grande composizione (probabilmente da riferirsi all'episcopato dell'arcivescovo Agnello 557-570) al glorioso periodo giustinianeo, ma il balzo verso le semplici, quiete ed essenziali immagini dell'arte catacombale è troppo evidente: il severo contenuto cristiano nel mosaico di Sant'Apollinare in Classe è rigidamente cristiano, mentre la fulgida veste esteriore è l'espressione più alta del bizantismo cromatico. In un certo senso, e senza enfasi, può dirsi che esso media tra le figurazioni paleocristiane e le immagini dei primitivi italiani.

Non si può non accennare ai grandiosi mosaici che decorarono il pavimento e il catecumenio della Basilica di *Fig. 60* Aquileia costruita dal vescovo Teodoro subito dopo il 313. La divisione a festoni d'acanto in tre campate, suddivisi a loro volta in tre scomparti, l'adozione di clipei e medaglioni che incorniciano elementi figurativi, la vigoria del disegno d'intento realistico e la sobrietà coloristica intesa a sottolineare l'elemento ritrattistico e il contenuto simbolico che sviluppa doviziosamente i motivi catacombali, riportano i mosaici aquileiesi nell'area della cultura romana. E carattere romano, anche se conformi a un intento espressionistico, sono le zone musive più antiche dell'oratorio paleocristiano, sempre di Aquileia, della fine del III secolo nella cosiddetta «cripta degli scavi» dove la vivacità plastica è disposata a una vivacità di termini criptocristiani non sempre di facile interpretazione: pernici, aragoste, capretto con il canestro delle uova, gallo in lotta con la tartaruga, porfiri cerulei accanto a simbologie d'uso universale quali l'ariete, il fagiano, il Buon Pastore, Giona, il pesce, la Vittoria eucaristica, l'Orante con la svastica sulla frangia della tunica, ecc.

L'ARCHITETTURA



La realtà della situazione storica e le fonti ecclesiastiche quali gli scritti degli apologeti cristiani: Tertulliano, Prudenzio, Minucio Felice, Lattanzio, Arnobio, Origene, sant'Ambrogio sia pure in polemica con eretici e pagani, dimostrano che le prime generazioni cristiane, quelle appunto dei tempi apostolici e subapostolici, non avevano l'inderogabile necessità di organizzare il culto in edifici appositamente costruiti.

Con l'irrompere della nuova dottrina e con la preoccupazione di difendere il cherigma apostolico venuto subito a contrasto con l'ambiente culturale sia giudeo che pagano, non poteva non essere considerata subalterna l'importanza dell'architettura e delle arti decorative di fronte alla tutela e alla dilatazione del messaggio cristiano. Talché non è difficile aderire, sia pure con qualche giudizioso temperamento e limitatamente al periodo precostantiniano, al radicale giudizio di dom Leclerc: «Il Cristianesimo ha ispirato artigiani ma non ha dato un vero artista» (*Vie chrétienne primitive*, Paris 1928).

Accanto a tali rilievi d'indole generale, bisogna tener presenti le non facili circostanze, anche quando non di carattere persecutorio, in cui vivevano i primi gruppi di discepoli. L'*Institutum Neronianum*, pare ormai accertato, aveva proscritto il culto cristiano come *religio illicita*, il che comportava il divieto di possedere. Sui cristiani si addensavano l'odio della plebe che li considerava atei, avversi al Cesare e responsabili dell'incendio di Roma, e l'ostilità delle classi colte che prosperavano intorno alla dinastia giulio-claudiana, di recente divinizzata. La lettera di Plinio rende inoltre evidente, fra molte altre co-

se, che l'esistenza delle comunità cristiane dipendeva in gran parte dalla personale interpretazione con cui il magistrato applicava le leggi.

Le domus ecclesiæ e le catacombe

Corrispondeva a una elementare e civile norma di prudenza che i cristiani evitassero di dare la testimonianza della loro fede in forme che potevano destare l'irritazione dei pagani. Nell'età apostolica quando la comunità cristiana era esigua e le sepolture subdiali, bastava il segno dell'àncora desunto dal repertorio pagano, ma di chiaro riferimento esoterico, ad indicare la tomba di un fedele. Da notare che le catacombe, sorte con carattere cemeteriale tra la fine del I secolo e l'inizio del II, e cioè in età subapostolica, divennero luogo di culto soltanto nei periodi più agitati quando l'ira del popolo o dell'imperatore si scatenavano, e anche le più discrete adunanze potevano essere interpretate alla stregua di provocazioni politiche.

Quali luoghi religiosi le catacombe godevano della più rigida protezione legale e raramente venivano confiscate. Era naturale quindi che i cristiani nei momenti di maggior pericolo abbandonassero le case amiche e si raccogliessero invece nelle cappelle e negli ipogei sotterranei dove con più tranquillità potevano attendere alla preghiera comunitaria e alle agapi eucaristiche.

Le case dei cittadini, nonostante l'energica concezione romana del diritto di proprietà, erano pur sempre esposte alle perquisizioni della polizia imperiale, i cui interventi diventavano più duri quanto più duro era l'atteggiamento del magistrato, mentre i cimiteri, in quanto

proprietà funerarie, godevano di rigoroso rispetto. Il luogo occupato dal defunto era un luogo religioso. Tale rigore era stato avvalorato dal rescritto di Augusto, riprodotto nella famosa iscrizione detta di Nazareth, con cui si vietava sotto pene severissime qualsiasi forma di profanazione delle tombe. Ciò spiega le precauzioni adottate da Costantino, allorché si trattò di elevare la basilica di san Pietro sulla tomba dell'Apostolo collocata in area cemeteriale.

All'infuori di siffatte eccezionali circostanze, i cimiteri venivano utilizzati per seppellire i defunti, per celebrare anniversari, e per le commemorazioni dei martiri. Le azioni normali di culto fino al terzo secolo si svolgevano nelle case dei privati. Erano abitazioni abbastanza ampie, certamente non «chiese», qualora con tale termine si voglia intendere il luogo materiale dove si raccoglieva la comunità per celebrarvi la liturgia, anziché la riunione medesima dei fedeli, come s'intese in origine.

Per limitarci alle fonti canoniche, Giovanni parla di un cenacolo «grande, stratum» dove il Signore tenne la cena del commiato; Marco (XIV, 15 *anàgajon*) e Luca sia nel Vangelo (XXII, 12 *anàgajon*) che negli Atti (I, 13-14 *iperòon*), riferendosi alla sala dell'istituzione dell'Eucaristia, accennano dunque alla «parte superiore della casa», o «camera alta», situata a livello sopraelevato. Il luogo dove si tennero le prime riunioni del Collegio apostolico intorno a Maria, dove Gesù apparve ai discepoli, dove avvenne l'elezione di Mattia e dove gli Apostoli ricevettero lo Spirito Santo (Act. I, 15-26) è detto del pari *sala superiore* nel testo greco e *cenacolo* nella Volgata. Più volte nelle lettere di Paolo, nella *Didachè* e in Giustino si parla di luoghi di riunione come di aule

private, con diversi ambienti e non sempre con i medesimi appellativi. Dagli scrittori apostolici si sa che la *plebs Dei* del secondo secolo era già suddivisa in categorie: fedeli, catecumeni, penitenti, uomini e donne, clero, e che ciascuna di esse fruiva di uno spazio, non di un ambiente proprio.

Queste aule o dimore che a Roma accolsero Pietro e Paolo giunti al termine delle loro imprese evangeliche (famosa quella di Aquila e Prisca sull'Aventino, *Rom.* XVI, 3-5), sono indicate nelle fonti col termine *ecclesia-domestica, ecclesia, dominicum, domus* e *domus ecclesia.* Il termine *domus* è rimasto, mentre a Roma fin dai primi secoli i *Dominici* furono chiamati *titoli.* Tali abitazioni, di proprietà dei fedeli appartenenti al ceto aristocratico e benestante, dovevano essere articolate secondo lo schema della casa romana e avere il *vestibulum*, l'*ostium*, l'atrio, il peristilio, il *tablinum* e le *alæ* che consentivano la distinzione dei partecipanti alla riunione e lo svolgimento delle
Fig. 61 cerimonie. Nel 268 e quindi in epoca già tarda, allorché attraverso gli editti di confisca si ha la documentazione dell'esistenza di edifici destinati al culto, Porfirio rimprovera i cristiani di Sicilia di possedere «case grandissime»
Fig. 62 laddove Dio può essere adorato anche in segreto.

È verso la metà del III secolo che l'uso di radunarsi in abitazioni private fu abbandonato, avendo le comunità cristiane a propria disposizione delle vere case di Dio o case ecclesiastiche adibite esclusivamente per le riunioni di preghiera.

Tali costruzioni, stando alle testimonianze letterarie del III e IV secolo, non erano proprietà di privati ma della comunità stessa, una proprietà corporativa tutelata dalla legge romana. Eusebio e Lattanzio ricordano

rescritti imperiali come quelli di Valeriano (258) e di Diocleziano (303) che ordinavano il sequestro e la distruzione dei *loca ecclesiastica*, e gli altri di Gallieno, di Massenzio e di Licinio che ordinavano invece la restituzione e il reintegro dei luoghi di culto non ai singoli ma alla comunità.

Occorre dunque ammettere che nel III secolo i cristiani, sebbene seguaci di una *religio illicita*, potevano possedere collettivamente gli edifici sacri. Il possesso, secondo gli studi del Kruger, era possibile in quanto tale illiceità non vietava il possesso corporativo di beni immobiliari. Dal punto di vista formale può per adesso affermarsi molto genericamente e con molta approssimazione che il costruttore cristiano trae i moduli dalla preesistente architettura romana che si concentrava sia su *Fig. 63* spazi basilicali prismatici sviluppati lungo un asse longitudinale, sia su spazi a volta centralizzati e variamente sagomati. La struttura basilicale fu adottata per le adunanze di tipo catechetico ed eucaristico, mentre la costruzione a pianta centrale fu adibita per le cerimonie di rito battesimale, per le sepolture e per i monumenti *Fig. 64* eretti in memoria di martiri e di santi.

Da notare tuttavia che fin dall'inizio il costruttore cristiano cerca la fusione delle due strutture, allungando cori e absidi oltre il perimetro delle costruzioni centrali (San Vitale di Ravenna – Battistero di Nocera) o incrociando elementi morfologici diversi (per es. un'aula a pianta circolare rinchiusa in un involucro rettangolare). *Fig. 65* Anche nel trasferire peristili e portici all'interno della basilica l'architetto cristiano affermò la propria autonomia, nel dare carattere sacro agli elementi profani, nel semplificare le superfici interne subordinandole a spazi simbo-

lici, nell'interpretare e distribuire la luce terrena perché richiamasse la luce del cielo.

Le chiese precostantiniane

Recenti ritrovamenti archeologici hanno portato alla identificazione in Roma di alcune *domus ecclesiæ* nei sotterranei di S. Clemente, a quattro metri sotto la basilica romanica; di S. Martino o *Titulus Equitii* sul piano rialzato di una casa romana; dei SS. Giovanni e Paolo, che nei vani del piano superiore presenta decorazioni del IV secolo con temi cristiani. Non però a Roma si trova il più importante suggestivo esempio di chiesa precostantiniana, ma nell'Asia Minore, a Dura Europos. Dura Europos, che può considerarsi come la più antica città greca e i cui scavi furono iniziati nel 1922, conserva le più vaste pitture murali del mondo romano dopo Ercolano e Pompei. Esse sono state interpretate dagli storici d'arte come esempi di stile greco-semitico con influenze iraniane. Mentre la sinagoga di Dura Europos offre a tutt'oggi l'unico esempio di decorazioni figurative nella storia ebraica, la chiesa paleocristiana che risale al 231 conserva il ciclo più impegnativo di pitture cristiane neo e vetero-testamentarie.

Planimetricamente l'edificio non differisce dalla struttura tipologica di una grande casa di abitazione. Dal lato meridionale del grande cortile quadrato, una porta immette nella vasta sala ottenuta con l'abbattimento di un muro divisorio, dove si tenevano probabilmente le riunioni cultuali. Nella parete di fondo sono visibili le tracce della cattedra episcopale o di un altare. A settentrione il cortile comunica con una stanzetta rettangola-

Fig. 66

re, trasformata in battistero com'è indicato dalla presenza di una piscina. In questa cappella si trovano i famosi cicli pittorici di Adamo ed Eva, Davide e Golia, il Buon Pastore, la Samaritana al pozzo, Gesù che cammina sulle acque. Altre stanze si aprono ai lati dell'atrio e nel piano superiore destinato all'abitazione del clero e agli uffici amministrativi della comunità. Anche qui, vale a dire, si ripeteva la situazione delle *domus ecclesiæ* del mondo occidentale, e cioè di una casa di tipo privato trasformata in luogo di culto.

Alcuni studiosi hanno osservato che tale situazione ambientale non è autonoma ma rispecchia analogicamente la situazione della decorazione pittorica. Difatti sembra a taluno acquisita la correlazione tra pittura ebraica e pittura paleocristiana, ispirata questa nella stragrande maggioranza dei casi alla tematica del Vecchio Testamento. A quel modo che i cristiani trassero il repertorio delle illustrazioni catacombali oltre che dalla mitologia classica anche dalla preesistente tradizione semitica, così essi avrebbero tratto il tipo della *domus ecclesia* dallo schema della *domus synagoga*.

Fonti letterarie menzionano altri edifici di culto ad Arbela dove la cronaca attribuisce al vescovo Isacco (131-200) la costruzione di una chiesa; a Edessa in cui fu eretto un *templum ecclesiæ christianorum* andato distrutto nel 202; a Neocesarea dove Gregorio Taumaturgo innalzò anch'egli una chiesa. Eusebio riferisce che l'imperatore Aureliano costrinse nel 260 il Vescovo Paolo di Samosata, passato all'eresia, a restituire la Cattedrale di Antiochia e Lattanzio ricorda che Diocleziano fece distruggere un tempio cristiano a Nicomedia sorto dinnanzi al palazzo imperiale.

Per quanto riguarda l'Occidente, Tertulliano (*De Spect.* XXV) ed Agostino (*In Psal.* XXXIX) ammoniscono i fedeli di comportarsi nella chiesa di Dio in maniera diversa che nei circhi, chiese del demonio. Si sa da Eusebio e da Lattanzio che Costantino fece riedificare le chiese distrutte durante la persecuzione di Diocleziano, e in Roma stessa Lampridio (*Vita Alex.*) dà notizia che Alessandro Severo costruì un tempio a Cristo (cap. 40) e diede causa vinta ai cristiani contro la corporazione dei bettolieri: *rescripsit melius esse illic Deus colatur*, *quam propinariis dedatur* (cap. 49). Si tratta con ogni probabilità di una delle chiese restaurate in seguito al rescritto di Gallieno da cui trasse così fecondo impulso l'edilizia cultuale cristiana. Optato Milevitano fa salire a 40 le basiliche romane all'inizio del IV secolo.

Ben poca luce può trarsi dagli scarsi reperti archeologici intorno alla forma di queste chiese precostantiniane. È certo però che a partire dell'editto del 313 le costruzioni ecclesiastiche entrano nel tipo strutturale della basilica.

La basilica

Dopo la vittoria di Costantino alle porte di Roma, ad Aquas Sextias nel 312, e l'altra ad Adrianopoli nel 324, il Cristianesimo fu promosso in Occidente e in Oriente a *religio licita* e le comunità cristiane, già diffuse ovunque e in via di sviluppo, provvidero senza più timori alla costruzione delle loro grandi chiese.

La Basilica cristiana come appare nelle costruzioni dell'inizio del IV secolo è un organismo completo in ogni sua parte e tale resterà per parecchi secoli senza l'introduzione di importanti modifiche. La descrizione che fa

S. Paolino della basilica di Nola o di quella di Fondi è piuttosto di difficile lettura per le probabili corruzioni del testo. Dal punto di vista schematico si può dire che le strutture sono semplificate all'estremo: un ampio vano centrale di forma rettangolare con ai fianchi due o più fila di colonne parallele al lato di maggiore sviluppo; su uno dei lati minori, il lato frontale, è situato l'ingresso mentre su quello opposto si apre l'abside in forma semicircolare.

La differenziazione tra il tipo di basilica cristiana e basilica coeva romana risulta sia dalla imponenza delle strutture murarie come dal fasto decorativo degli edifici pagani in contrasto con la semplicità strutturale e ornamentale propria delle aule cristiane. La modestia di tale aspetto però è limitata alla superficie esterna mentre l'interno, sebbene subordinato simbolicamente al significato astratto del colloquio dell'uomo con Dio, presenta ricchezza di spazi plastici e di valori cromatici.

La luce non può non diventare protagonista e quasi personaggio dell'architettura paleocristiana, trattandosi di un elemento che sapientemente manovrato nelle sue proprietà qualitative e quantitative può rendere meglio gli effetti del mistero e della immaterialità. Ciò può riscontrarsi nelle grandiose costruzioni degli architetti costantiniani, sia nella basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme, con cortile, atrio, aula quadrata a cinque navate, sia soprattutto in quelle romane di san Giovanni in Laterano e di san Pietro, sorte in un momento di grande slancio e di autentico entusiasmo per la religione cristiana. *Fig. 67*

Ambedue le costruzioni sono a pianta allungata, a cinque navate, e su medesima scala. Non risulta che la

basilica del Laterano abbia mai avuto un atrio; la facciata di estrema semplicità e chiarezza, era preceduta dal nartece; la navata centrale aveva le colonne divisorie di giallo numidico e le navatelle in verde antico; al posto del transetto, ch'è vastissimo nella basilica petriana, si aprivano due cappelle rettangolari di cui è difficile stabilire la funzione. La luce penetrava nella navata centrale dalle aperture praticate nel muro sovraelevato, e nelle navatelle dalle finestre aperte lungo i muri perimetrali. Contigui alla costruzione dell'aula sacra, sorgevano l'edificio per la sede del Vescovo e il battistero. Si tratta del primo complesso monumentale della Roma cristiana.

Per ottenere la superficie necessaria alla cotruzione della *basilica di san Pietro*, Costantino dovette eseguire uno sterro di colossali proporzioni nella zona vaticana e manomettere alcune tombe della necropoli della via Cornelia. Tali sbancamenti si spiegano, come si è accennato, con la presenza dell'Apostolo nell'area, la cui tomba è stata identificata difatti senza possibilità di errore, durante gli scavi eseguiti nel decennio 1940-1950, nel punto indicato dalla tradizione orale e scritta. Costantino fece in modo che la «memoria» dell'Apostolo – l'edicola a colonnine, addossata al muro rosso, gremito di graffiti – fosse racchiusa e protetta in un luogo ben preciso della nuova basilica. Nonostante le aggiunte, gli abbellimenti e le modifiche apportatevi nel corso dei secoli, per oltre un millennio la basilica petriana rimase sostanzialmente inalterata come la conosciamo dalla pianta di Tiberio Alfarano. La facciata di linee semplici e senza decorazioni, immetteva in un vasto rettangolo porticato lungo i lati, con al centro il cantaro. Dall'atrio si accedeva nel-

l'aula interna a cinque navate, con file di ventidue colonne ciascuna; la navata centrale era più ampia tre volte delle navatelle laterali. Oltre l'arco trionfale, si apriva la navata transversa che recava sul fondo una vasta abside e che si allungava oltre il perimetro delle navate. Al limite tra la navata centrale e la corda dell'abside fu collocata la tomba dell'Apostolo in un involucro marmoreo. In quel punto e cioè al centro dell'arco trionfale e all'esterno dello spazio absidale, fu eretto l'altare. Ciò starebbe a provare, secondo l'opinione di taluni, che il «transetto era uno spazio aggiunto che rappresentava l'edificio commemorativo cioè il 'martyrium' collegato al corpo basilicale, ed assiale con esso, ma morfologicamente e funzionalmente distinto» (G. Matthiæ, o. c. pag. 54).

A questi stessi principi strutturali doveva essere ispirata la costruzione della basilica dedicata all'apostolo Paolo sulla via Ostiense, della quale sono troppo scarsi gli elementi superstiti per ricostituirne un profilo plausibile. Tra i monumenti più intatti, invece, è la basilica di Santa Maria Maggiore sull'Esquilino, la prima dedicata dopo *Fig. 68* il Concilio di Efeso alla Madre di Dio e che risale, com'è dimostrato dalle analisi delle strutture murarie, all'inizio del quinto secolo. Nonostante gli interventi posteriori la basilica conserva integre le sue linee architettoniche che sono quelle degli edifici costantiniani, ad eccezione degli architravi che corrono su colonnati jonici, dovuti probabilmente a un influsso di gusto ellenistico. Anche in questo caso gli scavi hanno dimostrato che il transetto è un'aggiunta assai tarda (sec. XIII) dovuta all'arretramento dell'abside originale.

Altre costruzioni di tipo cemeteriale sono legate al no-

me di Costantino; tra esse il grandioso e ben conservato mausoleo di S. Elena, madre di Costantino, sulla via Labicana, *ad duas lauros*, interessante esempio di costruzione a pianta centrale, con alto tamburo e cupola e scalini anulari esterni; la chiesa dei SS. Marcellino e Pietro sulla via Merulana ricostruita integralmente ad opera di Gregorio III che pare fosse di tipo basilicale accorciato; il mausoleo di Santa Costanza sulla Nomentana che presenta anch'essa analoga disposizione planimetrica della basilica *ad duas lauros*, con le navate laterali collegate dietro l'esedra terminale a formare il deambulatorio e con un dente che sembra accennare alla esistenza di un muro trasverso; la basilica di San Lorenzo al Verano, che aveva le medesime caratteristiche di pianta dell'antica basilica di S. Sebastiano sull'Appia e delle altre sulla via Nomentana, con le navate divise da colonne sostenenti arcate e con una risega al punto dove s'innesta l'esedra al termine del corpo rettangolare; la basilica di Pietro e Paolo sulla via Appia, anche essa a pianta basilica con deambulatorio, endonartece, e due esedre. Diversamente da altre costruzioni commemorative, la memoria dell'Apostolo era deposta al centro dell'edificio, com'era indicato dall'altare di papa Damaso, ivi rimasto fino al tardo Cinquecento.

Fig. 69

Figg. 70, 71

In linea generale si può asserire che secondo le *Constitutiones Apostolicæ*, il documento più antico che contiene prescrizioni sugli edifici sacri, l'orientazione doveva essere a est, in omaggio al *Sol Oriens*, simbolo di Cristo e all'uso del fedele di pregare con il volto verso oriente. Il tetto della navata di centro è posto più in alto di quello delle navate laterali; l'intervallo tra i due livelli viene utilizzato per aprire le finestre che illuminano l'ambien-

te. Si tratta dunque di un edificio «a pianta rettangolare con abside circolare nel fondo e diviso da due o più file di colonne o pilastri e con le due navi minori molto più basse della principale» (Grossi-Gondi).

Origini della basilica

Un organismo architettonico che ha raggiunto la piena maturità funzionale e che è frutto di una perfetta distribuzione spaziale non sorge come opera autonoma ma è l'esito di lunghe ed elaborate esperienze. Varie quindi sono le opinioni intorno alle origini della basilica.

Il Dolger sostiene che dal punto di vista filologico *basilica* equivale nelle prime costruzioni cristiane a *ecclesia*, *domus ecclesia*, *dominicum*. Dal punto di vista di morfologia architettonica si è pensato, come s'è detto, alla sua derivazione dal tempio giudaico, da edifici orientali, e infine, con più ampie ammissioni e discussioni, dalla *domus* romana e dalla cella tricora funeraria collocata sulle tombe.

Furono per lungo tempo adottate le conclusioni di L. B. Alberti che partendo dall'esame dei due organismi concluse che la basilica cristiana traesse origine da quella civile romana. Altri pensano a una semplificazione del palazzo imperiale, in quanto considerano la basilica non soltanto sotto l'aspetto funzionale, sebbene come sintesi di concetti simbolici, come già avveniva per la sontuosa costruzione dove siede e dimora il *divus imperator*, il monarca ellenistico, il *basileus* orientale che amministra la giustizia nell'aula del palazzo, detta appunto basilica. È la teoria sostenuta dal Diggve, seguito dal Sauvaget e dal Testini, che nel brano del mosaico di S. Apollinare

Nuovo recante la scritta *palatium* e interpretato finora come la facciata del palazzo di Teodorico, leggono invece l'interno di una basilica ipetrale, a cortile scoperto e circondato da portici, con i quattro lati presentati simultaneamente secondo un'ottica convenzionale allo spettatore.

Talune affinità rilevate tra il palazzo degli Esarchi di Ravenna e il palazzo di Diocleziano a Spalato sembrano avvalorare l'opinione della interdipendenza tra le due costruzioni, talché si è giunti a formulare la tesi che fu Costantino a introdurre nella costruzione basilicale i moduli strutturali dell'aula di giustizia del palazzo imperiale. Altra ipotesi è quella proposta da G. Leroux e accolta dal Cabrol nel suo *Dictionnaire* (XII, Coll. 2618-2622) con la classificazione di due tipi di basilica civile: una più larga che lunga da cui sarebbe sorta la sinagoga e l'altra più lunga che larga da cui avrebbe avuto origine la chiesa.

Dopo lo studio del Dix (1945), non pochi storici sono tornati alla vecchia teoria della derivazione della chiesa dalla casa di abitazione privata. Il Davies oppone varie difficoltà. Si rileva fra l'altro che il tetto dell'atrio è del tutto diverso dai tetti delle basiliche, il *tablinum* rettangolare della casa civile diventa nella chiesa l'abside semicircolare, le *alæ* sono di maggiori dimensioni rispetto al transetto raramente adottato fuori Roma; infine l'estrema varietà tipologica dell'abitazione privata in Gallia come a Roma, a Ercolano come in Siria, esclude l'unicità formale della pianta.

Gli scavi eseguiti a Marusinac, nei dintorni di Salona, misero in luce una di quelle *basilicæ sine tecto*, cioè ipetrale, finora conosciute soltanto attraverso le fonti lette-

rarie. L'atrio scoperto circondato dalle *alæ* presenta sul lato posteriore l'abside con al centro la tomba. Secondo il Dyggve si avrebbe qui un esempio dell'influsso del culto dei defunti sulla liturgia e sullo sviluppo dell'architettura cristiana: la tomba divenne l'altare, l'abside il presbyterium.

Altre basiliche cemeteriali con atrio e abside, di recente ritrovamento, sono quelle di Mactar in Tunisia e l'altra di Lione. Però allo stato attuale delle ricerche, è difficile affermare che queste basiliche cemeteriali, nonostante la particolarità dell'altare centrale e dell'abside, possano costituire i precedenti storici della basilica costantiniana, soprattutto perché ipetrali. Rileva giustamente il Davies che un edificio scoperto e un edificio col tetto hanno un destino architettonico del tutto diverso, se è vero che le strutture architettoniche seguano nel loro sviluppo la dinamicità intrinseca alle forme.

Utilizzando le suggestive osservazioni contenute nelle varie tesi, è stata di recente (1949) ripresa dal Lemerle la teoria eclettica, in base alla quale la basilica sarebbe qualche cosa di mezzo tra la casa privata con il peristilio, le cappelle funerarie o *cellæ memoriæ* e l'architettura imperiale.

In tanta difformità di opinioni è ben difficile formulare una conclusione decisiva in merito alle origini della basilica cristiana. Si può asserire con prudenza che le scoperte archeologiche dal 1910 ad oggi dimostrano la coesistenza di varie tendenze in ogni ramo dell'architettura del II e III secolo, foss'essa imperiale, religiosa o cemeteriale, caratterizzata dall'adozione di una forma oblunga divisa all'interno da porticati o colonne. Le parti essenziali della basilica cristiana si trovano tutte in pre-

cedenti edifici pagani, ma la loro disposizione – e la teoria ecclesiastica ha avuto agevole giustificazione dimostrando che l'atrio e il transetto non rientrano nella pianta basilicale – «fu creazione degli architetti cristiani i quali, nel secolo IV, ne fissarono a poco a poco il tipo caratteristico» (Kirsch).

Elementi della basilica

Il tipo basilicale primitivo, com'è descritto nelle *Costituzioni Apostoliche* e nel *Testamento del Signore*, risulta di una aula rettangolare, chiusa da muri sui quattro lati e divisa da due o più file di colonne che esaltano la prospettiva orizzontale convergendo al centro rappresentato dall'altare, collocato in posizione elevata sull'asse mediano. Le colonne sono legate dall'architrave o da archivolti destinati a sorreggere il muro con il tetto sovrastante che, in corrispondenza della navata mediana, è sollevato più in alto dei tetti delle navate laterali. Il corpo centrale dell'edificio risulta più elevato per l'aggiunta di sottili fascie murarie e in esso, a intervalli regolari, si aprono le finestre che illuminano lo spazio sacro.

Nella parte terminale in corrispondenza della navata di centro è ricavato l'ambiente dell'abside, semicircolare all'interno e spesso poligonale al di fuori, coperto da una semicalotta sferica, dove al centro è collocata la sedia del Vescovo (*cathedra*, *solium*, *thronum*) con ai lati gli stalli o banchi (*subsellia*) dei sacerdoti. Di qui ha origine il termine *presbyterium* o più impropriamente *coro*, attribuito a questa zona terminale dell'aula, compresa tra l'aula fi-
Fig. 72 delium e l'abside. L'abside è anche detto *sanctuarium* per i *sancta mysteria* ivi celebrati, *concha* avuto riguardo alla

forma dell'abside, *bema* perché sollevato di parecchi gradini dalla quota di calpestio, *tribuna* o *tribunale* per l'analogia con la basilica civile. Sant'Agostino chiama *exedra* il luogo dov'egli sedeva, *in qua de superiore loquebar loco* (*De civ. Dei*, c. VIII, l. XXII.)

Nel simbolismo cristiano l'abside starebbe a significare la funzione mediatrice della gerarchia ecclesiastica tra la Ecclesia militans adunata nell'aula fidelium, e la Ecclesia triumphans raffigurata nei cicli cristologici del catino dove sono composte le scene musive. Difatti verso il VI secolo si cominciarono ad aprire nei muri dell'abside le finestre sia allo scopo di dar luce ai mosaici che rivestivano la calotta sia per sottolineare luministicamente il significato del mistero eucaristico, sole nello zodiaco sacramentale celebrato dal sacerdote sull'altare.

Talora tra l'abside e il muro esterno si trova un ambulacro praticabile, il *peribolo*, donde i fedeli – sembra – potevano assistere più da vicino allo svolgimento delle cerimonie.

Nella zona dell'abside, ai suoi lati e talora accanto all'altare, si trovano due vani laterali detti pastofori dove *Fig. 73* si apparecchia e si conserva quanto è utile alla liturgia. Tra gli studiosi si è discusso lungamente sia sul nome di tali ambienti (*diaconicon* e *prothesis* rispettivamente) che sul loro impiego. Si ritiene generalmente che sui tavoli della prothesis fossero raccolti i doni offerti dai fedeli per la celebrazione eucaristica, mentre nel diaconicon era conservata la suppellettile sacra, la patena per la comunione del Vescovo, i calices ministeriales per distribuire il sacramento ai fedeli, le *amæ* per il vino, e le vesti liturgiche. San Paolino scrivendo al suo amico Severo dice che la «conchula» di destra ospita nel suo seno capace

coloro che seguono il sacerdote per pregare (*Lett.* XXXII).

L'accesso al coro è spesso ornato da una fila trasversale di colonnine a cui si appendevano i doni votivi ed è in genere preceduto dagli *amboni* per la lettura dei testi scritturistici. Le colonne erano unite da cancelli dando allo spazio così concluso un aspetto di *pergula*, mentre i greci lo chiamavano *iconostasi* perché gli intercolunni erano occupati da velari recanti immagini di santi. I cancelli paleocristiani potevano essere traforati a giorno (transenne) o anche chiusi, come nel caso degli amboni e della «scola» (plutei). L'altare, ch'è il fuoco geometrico e ideale della basilica, assume varie forme: a *blocco* se è un masso unico di marmo o in muratura, a *mensa* se sorretto da un supporto centrale, a *sarcofago* se ha la forma di urna, e meno frequentemente a *cofano* se è a foggia di teca.

Intorno all'altare si raggruppavano i diaconi che dirigevano le cerimonie e regolavano la partecipazione dei fedeli alla sacra liturgia. Dal secolo V l'altare si trasforma in sepolcro e l'area circostante diventa la *confessio* perché eretto sul luogo dove si conservano le reliquie dei santi o dei martiri. Nella parte superiore l'altare è protetto dal *ciborium* o baldacchino, che è una sorta di padiglione marmoreo sostenuto da quattro colonne, talora appoggiate sugli spigoli della mensa, cui sono appesi dei velari (*tetravela*), chiusi al momento della consacrazione.

Chiese del V-VI secolo

Nelle chiese costruite verso il V-VI secolo la navata centrale, in corrispondenza dell'abside, presenta general-

mente un rapporto di 2 a 1 rispetto alle ali laterali. Nella zona verso l'abside si raccoglieva il clero inferiore, la cantoria o *schola*, spesso separata dal resto del popolo da transenne marmoree o da cancelli in ferro. L'area absidale e della «confessio» era talora separata dal resto della chiesa da tre grandi arcate in corrispondenza delle tre porte d'ingresso, ed era chiamata anch'essa basilica in senso preminente. «Con bellissimo effetto» scrive S. Paolino riferendosi alla basilica di Nola «la basilica tutt'intiera si apre sulla basilica del memorato confessore (il beato Felice) con tre archi uguali, al di là della lucida transenna, per la quale si congiungono gli spazi e i tetti delle due basiliche» (Lett. XXXII). I laici (laicos è il termine proprio per designare la *plebs Dei*) venivano ordinati lungo la navata, mentre i catecumeni e i penitenti erano ammessi nel portico che precede la porta d'entrata. Gli uomini sono sempre separati dalle donne sia con il matroneo, ch'è una galleria che gira sulla facciata e sopra le navate laterali, e sia per partizioni a settori trasversali (in tal caso gli uomini avanti e le donne dietro) o a settori longitudinali (gli uomini a destra e le donne a sinistra).

Lo sviluppo delle navate laterali si svolgeva in senso longitudinale e terminava sulle fiancate murarie con due absidiole ai lati dell'abside maggiore (l'abside trichora). Talora invece le navate si arrestavano all'altezza del presbiterio e s'innestavano a una navata trasversale che, per essere collocata al di là dei cancelli del presbiterio, si chiamava *transetto* (*trans septa*). Il transetto, secondo taluni, è un inserto autonomo dell'architettura paleocristiana e secondo la teoria del Lemerle può presentare vari aspetti: o senza divisioni interne come nella basilica

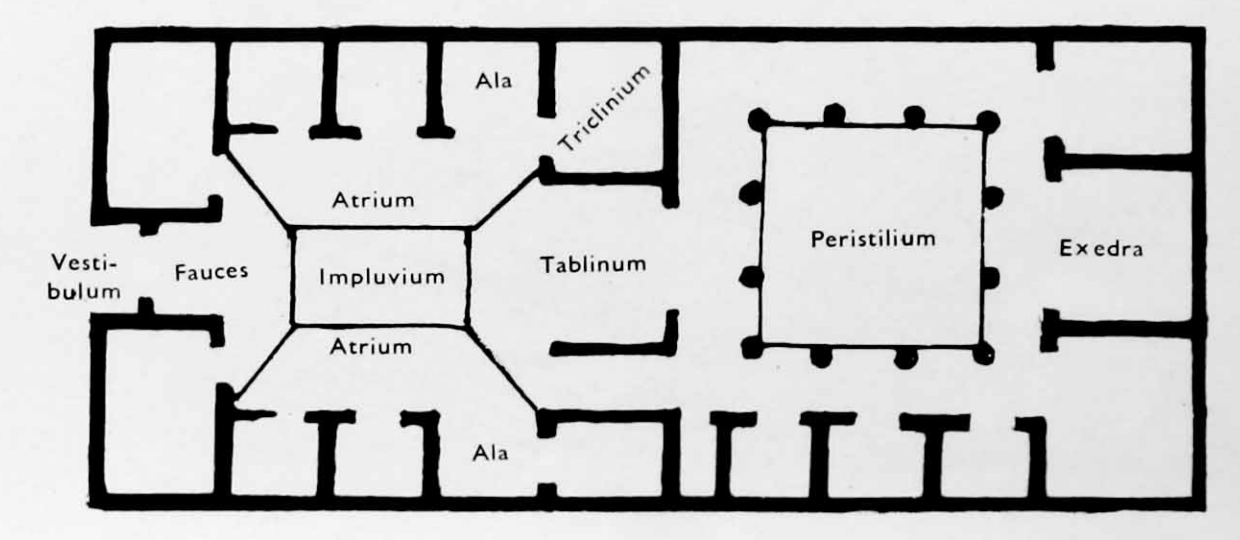
di S. Pietro in Vaticano, o a spazi distinti e intercomunicanti come a S. Giovanni in Laterano e a Santa Tecla di Milano. In Oriente è adottato con frequenza il tipo di transetto a navate avvolgenti, quando le navate si prolungano e circondano il presbiterio lasciando ai lati due spazi liberi. Comunque è un elemento separato dalla planimetria originale della basilica.

Il Kirschbaum, dopo gli scavi eseguiti nel sottosuolo della basilica petriana, ritiene che il transetto sia un modo di unire il corpo del martire o del santo con la basilica dei fedeli rompendo i rigidi diaframmi della separazione e non soltanto, come ritiene il Lemerle (indottovi dalla varietà che esso presenta irregolarmente nelle diverse regioni), una costruzione a scopo di ottenere una maggiore praticabilità dell'ambiente.

Sebbene la pianta dell'edificio basilicale sia analoga ovunque, tuttavia per le differenziazioni che essa presenta, si suole distinguere tre tipi di basilica: la romana, l'ellenistica e la trasversale. La basilica *romana* presenta la caratteristica del transetto ottenuto con il prolungamento trasversale delle ali laterali, tra l'aula e il presbiterio. La larghezza è quasi sempre minore di quelle della navata centrale e la lunghezza non va oltre il perimetro dei muri, così da conservare all'edificio la schema a pianta rettangolare. Nel caso in cui la navata trasversale sporga dai muri perimetrali, come in quella di S. Pietro in Vincoli, essa è stata detta *capsus* o *calcydicum* e la pianta assume allora l'aspetto simbolico cruciforme. L'altare viene spostato al centro dell'abside, all'incrocio dell'asse, tra il transetto e la navata. All'esterno della facciata, a timpano o a paraste, si apre l'*atrium* o cortile aperto, con pavimenti marmorei circondato su tre o su tutti i

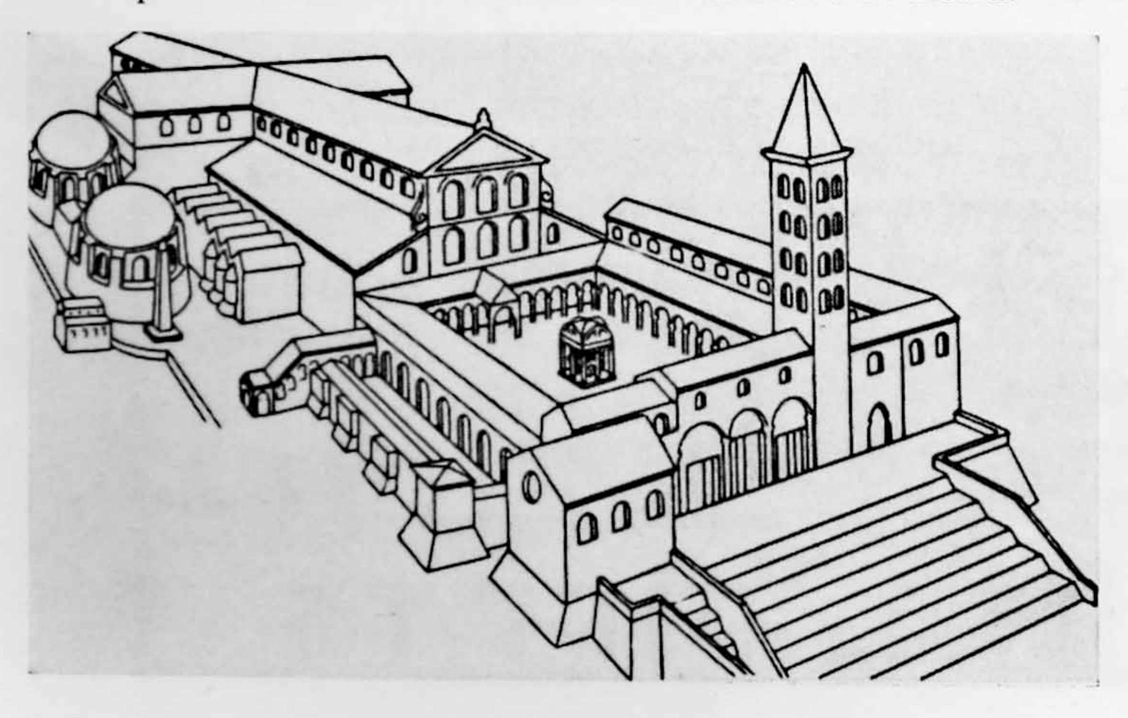
61. Pompei, casa di Quinto Poppeo: l'atrio del quartiere padronale.

62. Planimetria di una tipica casa romana.

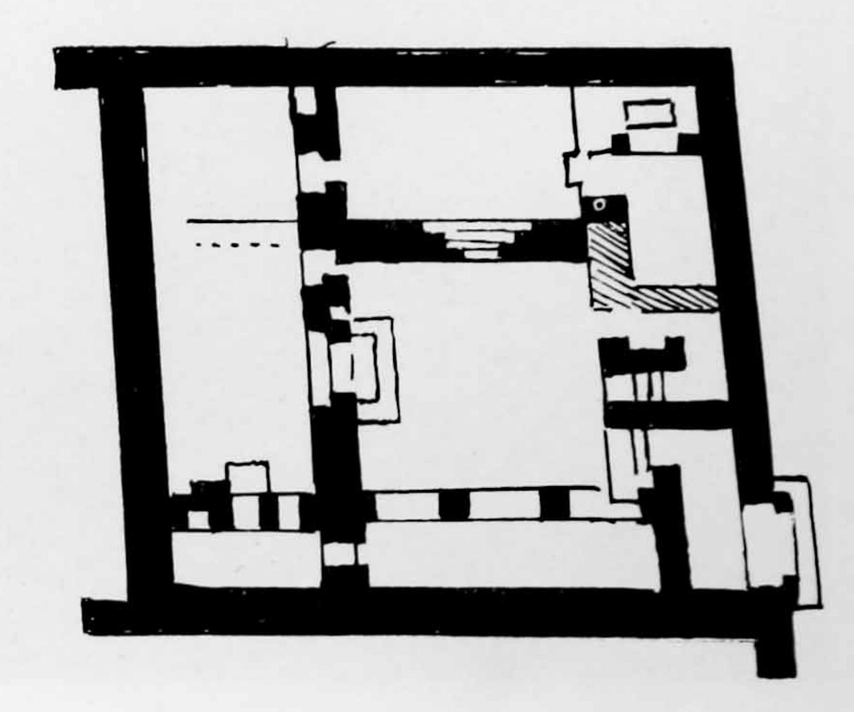


63. La Basilica di Pesto.

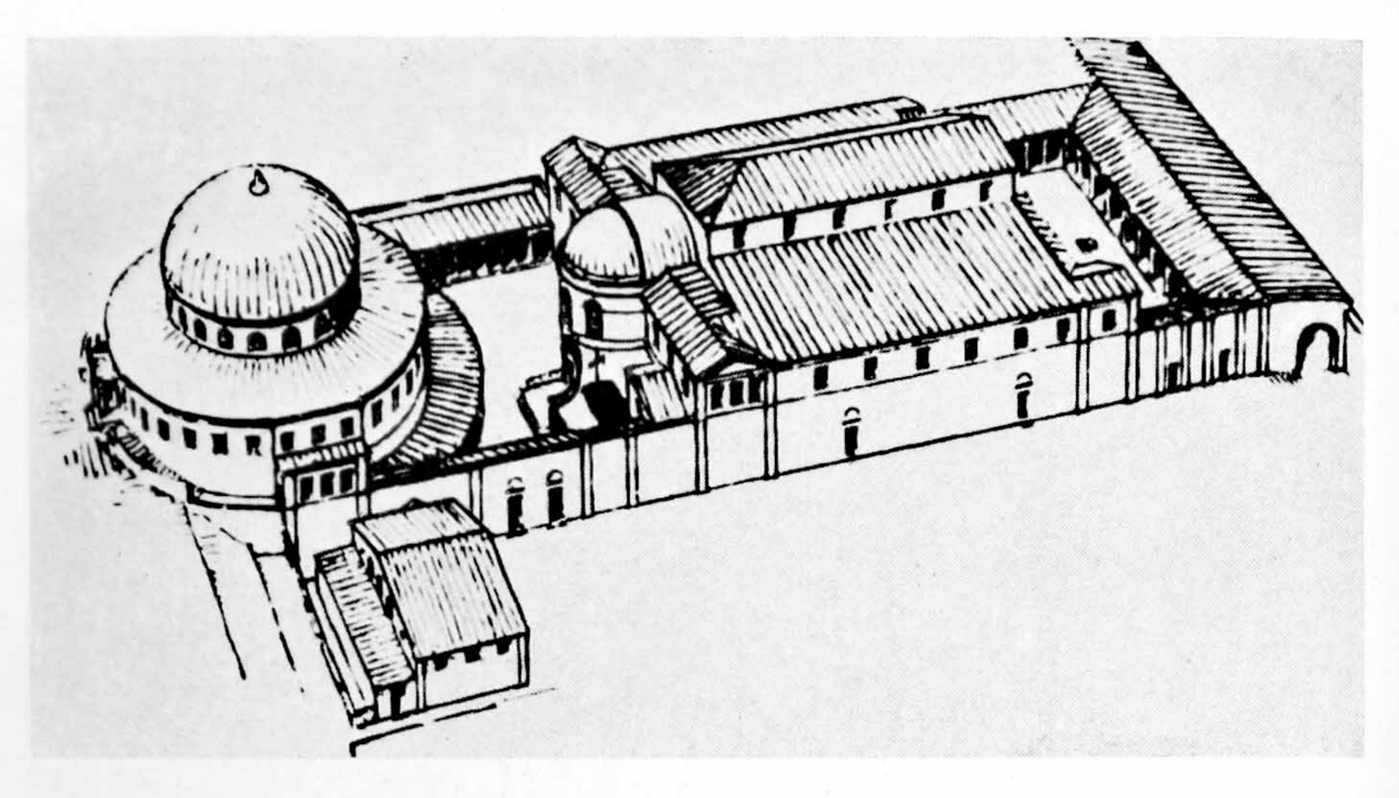
64. Pianta dell'antica basilica di San Pietro in Roma.



65. Basilica di S. Vitale in Ravenna: interno con l'abside.



66. Pianta degli ambienti di Dura Europos.



67. Pianta della basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

68. Basilica di S. Maria Maggiore: l'interno.

69. Mausoleo di S. Costanza in via Nomentana: l'interno.

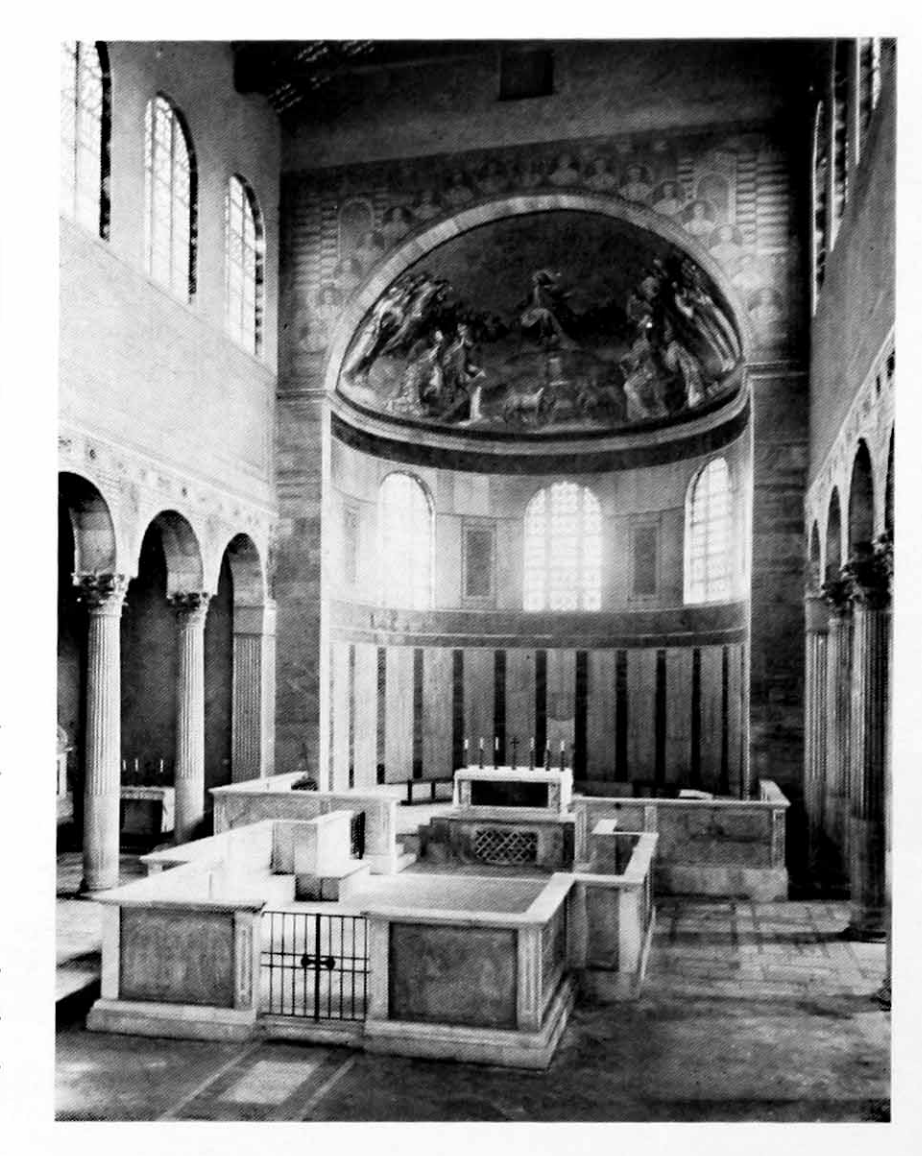
70. Basilica di San Lorenzo fuori le Mura: l'interno prima dei bombardamenti.

Foto Alterocca

71. Basilica di San Lorenzo fuori le Mura: l'interno dopo i restauri.

72. Seggio pontificale del XII secolo. Roma, basilica di S. Lorenzo fuori le Mura.

73. Chiesa di S. Sabina in Roma: l'altare con la conca dell'abside e la *schola cantorum*.



74. Chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme: ricostruzione della Rotonda dell'Anastasi.

75. Chiesa di S. Stefano Rotondo in Roma: l'interno.

76. Basilica di S. Apollinare in Classe, Ravenna: veduta dell'interno.

77. Chiesa di S. Stefano Rotondo in Roma (esterno).

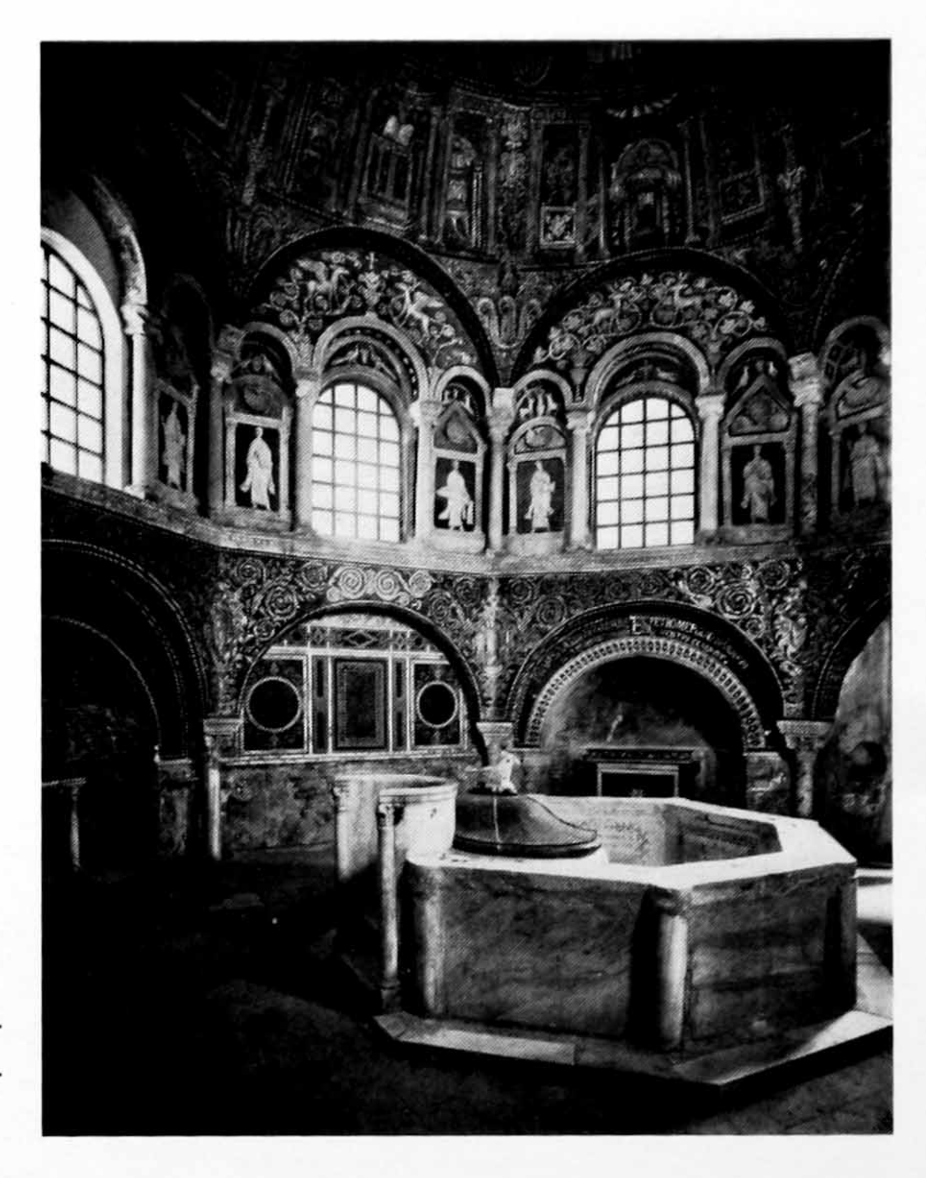
78. Roma, Battistero di S. Giovanni in Laterano: l'interno.



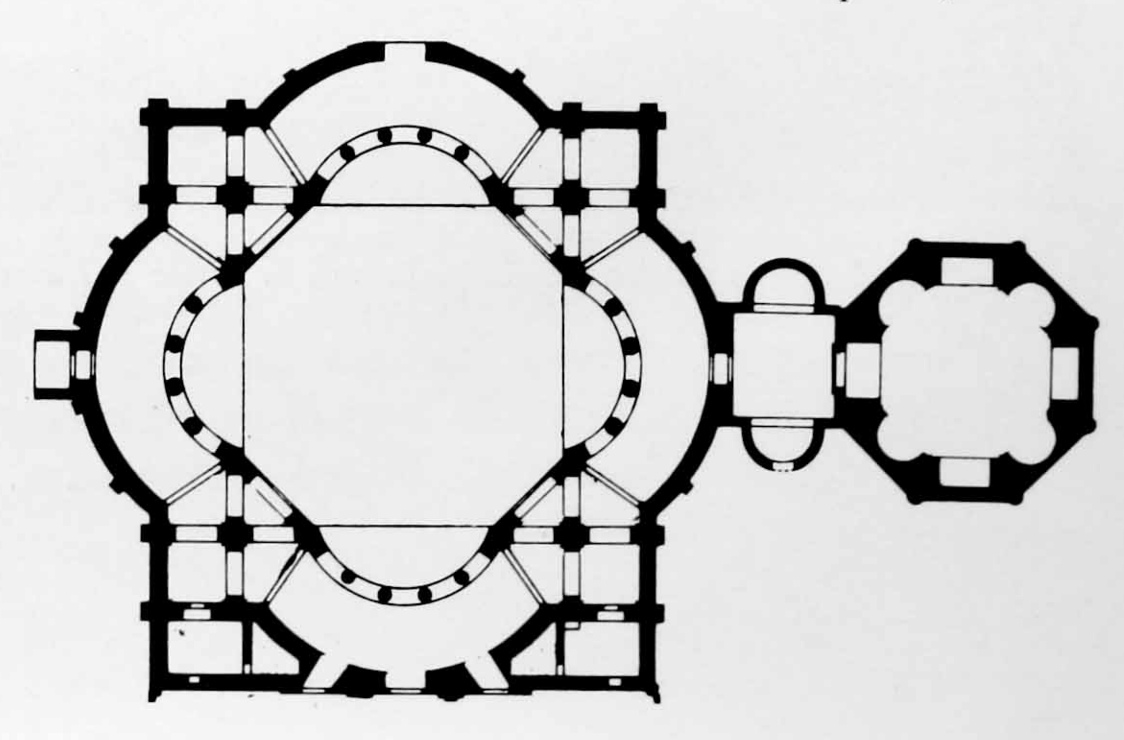
79. San Giorgio, Salonicco: veduta dell'interno.

80. Mausoleo di Teodorico, Ravenna.

81. Battistero degli Ortodossi, Ravenna: veduta dell'interno.



82. Planimetria della basilica di S. Lorenzo e del Battistero di S. Aquilino, Milano.





83. Veduta aerea della basilica di S. Vitale in Ravenna.

lati da colonne. Nel braccio dell'atrio che precede l'entrata si adunavano i penitenti. Se il portico è solo, senza atrio, presenta spesso un corpo avanzato, costituito da un arco sorretto da due colonne, detto propileo o antiportico. Al centro dell'atrio è situato il *cantaro*, la fontana per le abluzioni rituali, in asse con la porta centrale la quale è spesso fastosamente decorata (*il Liber Pontificalis* riferisce che Onorio I donò 975 libbre di argento per ornare la porta di San Pietro), o illustrata con scene bibliche come quella lignea del V secolo di S. Sabina.

Il tipo *ellenistico* della basilica è caratterizzato, oltre che dal matroneo, dall'archivolto e dalla introduzione del *nartece*. Sopra l'archivolto che sostituiva l'architrave nel sopportare il peso delle murature e che consente intervalli più lunghi nella divisione della navata, è quasi sempre inserito un fregio riccamente illustrato. Il nartece è il vestibolo esterno e talora interno (endonartece) riservato ai catecumeni della chiesa *audientes*, di coloro cioè ammessi soltanto ad una parte dei divini misteri. A Roma, si presenta anche il caso di un vestibolo interno risolto con un vano nella parte inferiore della basilica cui si accede per una rampa di scale (S. Pietro in Vincoli, S. Maria in Trastevere). In Grecia e nell'Asia Minore sono state recentemente trovate chiese tra la fine del IV e l'inizio del V secolo con il transetto, elemento ritenuto finora caratteristico della basilica romana. Alcuni studiosi traggono la conclusione che anche il transetto, come il nartece, è creazione di origine ellenistica.

La *basilica trasversale*, frequente nella Mesopotamia e in Siria, è costituita da una sola navata, sviluppata a pianta quadrata lungo la retta che unisce l'ingresso all'abside. L'area interna è suddivisa in vari ambienti col-

legati fra loro con una serie di archi che girano sulla sommità dei muri e in cui può ravvisarsi il primo episodio degli edifici a pianta centrica. Esemplificando: gli elementi dello stile paleocristiano si trovano enunciati nella basilica della Natività e del Santo Sepolcro in Palestina (anno 326), ricostruite sulle parti originali ancora esistenti e nei documenti storici e paleografici: l'ingresso immetteva in un atrio con colonne, e quindi nell'aula suddivisa in cinque navate a pianta quadrata e conclusa con un transetto e da un'abside, che però manca nella basilica della Natività. A cinque navate erano pur la basilica del Laterano in Roma quasi certamente priva di transetto ma con abside molto ampia, e la basilica di S. Pietro che invece aveva un transetto immenso.

Da quanto si è detto e dalla grande varietà morfologica degli elementi (varietà dell'abside, del transetto, della pianta, della distribuzione spaziale) bisogna concludere che, nonostante la fondamentale analogia delle membrature, non esistette un modulo fisso e rigido della basilica costantiniana.

Sebbene tali articolazioni della basilica-tipo fossero adottate ovunque perché meglio rispondenti allo svolgimento della sacra liturgia e sono quindi presso a poco identiche ovunque, esse non escludono le varianti regionali le cui introduzioni vanno considerate in rapporto alla situazione geografica, geologica e culturale, e quindi in base a un principio d'ordine pratico e funzionale. Né escludono, attesa la frequenza dei contatti tra una zona e l'altra delle comunità cristiane, una reciproca influenza nell'applicazione delle esperienze variamente acquisite.

Le grandi costruzioni di Roma e di Palestina segna-

rono il passaggio dallo stile tardo-romano a quello paleocristiano. Il *Santo Sepolcro*, la cui costruzione fu iniziata verso il 326, presenta le strutture della basilica-tipo, se pur con differenziazioni locali: orientamento a est, atrio, cortile, basilica a pianta quadrata con cinque navate, finestre lungo la nave mediana, transetto ed abside. A ovest, staccata dalla Basilica, si trova la costruzione a pianta centrica, del diametro di circa 35 metri, in cui era rinchiusa la Tomba del Cristo: la *Rotonda dell'Anastasis*, che costituirà anche in Occidente il tipo dei Battisteri e dei Martyrion, così numerosi nelle decadi seguenti.

Le stesse partiture architettoniche, sebbene in minori *Fig. 74*
dimensioni, sono adoperate nella chiesa della Natività a Betlehem, dove però la Rotonda dell'Anastasis è sostituita da un altro tipo di costruzione a pianta centrica, e cioè dall'ottagono edificato sulla Grotta della Natività. A Roma, Costantino provvide alla costruzione dell'antica *basilica Lateranense* a pianta allungata, con aula rettangolare divisa in cinque navate, senza transetto ma con abside assai ampia, mentre quella di *San Pietro*, pur essendo sulla medesima scala della basilica Lateranense, presenta un transetto assai sviluppato: le direttrici prospettiche dell'aula centrale e dell'aula trasversale concentravano l'attenzione del fedele sull'altare dell'Apostolo, di cui recenti scavi hanno ubicato con esattezza il posto nell'area della caratteristica edicola, inclusa nel monumento costantiniano sorto nella necropoli vaticana; proprio sotto l'altare berniniano, indicato dalla tradizione come la tomba di Pietro.

Un esempio invece di eccezionale valore delle costruzioni a pianta accentrata si ha in Roma nella chiesa di *Santa Costanza* – l'unico edificio costantiniano rimasto in-

tegro – a due anelli concentrici, l'interno a colonne abbinate disposte simmetricamente al vertice del raggio, e l'altro esterno che definisce un deambulatorio nello spazio creato tra il muro perimetrale e le colonne stesse. «Tanto il meccanismo strutturale dell'edificio quanto la sua calcolata gerarchia formale prefiguravano l'architettura centralizzata più complessa e meno massiccia che gli sarebbe succeduta» (W. Mac Donald). Analoga è la *Fig. 75* costruzione di *S. Stefano Rotondo*, fondato da papa Simplicio (468-483), a pianta circolare ma di struttura assai più complessa, sì da costituire un problema per gli archeologi e gli storici d'arte. A questo tipo di struttura centrica vanno riferiti ancora a Roma l'ottagono del Battistero Lateranense e la Rotonda di Sant'Angelo a Perugia.

Nel reciproco influsso di scambi culturali fra oriente ed occidente, si può ricordare che i pulvini appoggiati sui capitelli, i quali cominciano ad apparire verso il V secolo, sono certamente d'importazione orientale; il matroneo che a Roma si osserva solo negli edifici cemeteriali sorti a livello delle gallerie, sulla tomba del martire, sembra doversi attribuire alla particolare ubicazione di tali chiese; le absidi laterali che appaiono fra il VII e il IX secolo e in chiese officiate dal clero greco (Santa Maria in Dominica, Santa Maria in Cosmedin, San Saba, San Giovanni a Porta Latina), si spiegano con le esigenze rituali della liturgia orientale.

Anche a Ravenna la pianta basilicale è sostanzialmente identica a quella romana, sebbene la disposizione di alcuni elementi architettonici, come dei capitelli e del pulvino, e la qualità stilistica con cui sono condotti i grandi mosaici, palesino un diretto intervento della ci-

viltà figurativa bizantina. La elementarietà dell'impianto strutturale delle chiese ravennati a schema crociato o longitudinale palesa una impostazione architettonica semplice e severa, di derivazione romana. «Il gusto per l'unitaria ampiezza degli spazi interni» – scrive il De Angelis d'Ossat – «l'assenza del transetto e delle conseguenti navate avvolgenti, delle gallerie superiori, degli endonarteci e di soluzioni comunque ricercate e complesse, confermano fedeltà alle origini cristiane e fermezza di ideali artistici». Tale limpidità spaziale è stata ottenuta con la frequente adozione di rapporti (sezione aurea, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$) tra lunghezza e larghezza, il che conferma una spontanea aderenza alle modulazioni dell'architettura classica.

Tra le chiese a schema longitudinale vanno ricordate la *Basilica Ursiana*, purtroppo radicalmente trasformata nel Settecento, che si rivela alla sua origine come un organismo a cinque navate, senza transetto e a unica abside; la basilica di *Santa Croce* e di *San Giovanni Evangelista*, ambedue volute da Galla Placidia, la prima a simbolica pianta cruciforme, e l'altra nella sua stesura definitiva sviluppata secondo il rapporto $\sqrt{2}$; la *Basilica Apostolorum*, largamente rimaneggiata, a tre navate, in cui è stato identificato il rapporto $\sqrt{3}$; la basilica di *S. Apollinare Nuovo*, costruita da Teodorico e proporzionata secondo la sezione aurea, a tre navate di dodici colonne e con il finestrato superiore modulato per dar agio alla famosa decorazione musiva; e infine *S. Apollinare in Classe*, *Fig. 76* la più conservata e perfetta delle basiliche ravennati, dalle proporzioni semplici e grandiose e che interpreta meglio delle altre il senso della spazialità romana.

Copertura e cupola

La copertura delle basiliche dei primi quattro secoli è costituita dal tetto a due spioventi su soffitto piano ligneo a grandi scomparti geometrici, fortemente rilevati e variamente decorati, detti lacunari o *laquearia*.

Dove manca il soffitto piano, lo scheletro dell'armatura del tetto presenta una schema ligneo triangolare di cui i due cateti formano gli spioventi e la base il raccordo tra i muri laterali (*tetto a capriate*). La larghezza della navata era perciò condizionata dalla lunghezza delle travi del tetto e raramente superava i quindici metri. L'armatura tringolare delle capriate è spesso sostituita da una volta cilindrica longitudinale in muratura. Il tetto triangolare si trasforma così in tetto concavo, o a volta, o a botte, con l'intradosso semicilindrico in muratura. Le denominazioni dei vari tipi di volte si classificano secondo le forme assunte dall'intradosso (volte a *botte*, a *padiglione*, a *crociera*). La spinta sui muri perimetrali viene equilibrata mediante l'aggiunta di pilastri su cui sono impostati gli archi di sostegno che girano sotto le volte. L'introduzione di tale elemento architettonico consentì ampie applicazioni, soprattutto in periodo gotico.

Dalla volta circolare, per la rotazione di una curva intorno a un asse verticale, deriva la Cupola che nella sua espressione più semplice assume l'aspetto di una calotta semisferica, concava all'interno e convessa all'esterno, impostata sui quattro pilastri centrali. Anch'essa, come le costruzioni a sistema accentrato, ha una storia millenaria che dai tipi elementari innestati su tamburi cilindrici a pieno getto, alleggeriti mediante archi di scarico

arriva alla cupola del Pantheon che segna il passaggio delle primitive forme coniche di limitato sviluppo, a quelle sferiche basate sul principio dell'arco e della volta a cunei radiali.

La storia della cupola della basilica paleocristiana, chiusa spesso all'esterno da involucri poligonali, è collegata all'evoluzione dei raccordi tra forme prismatiche e forme circolari, vale a dire al modo di risolvere il problema dell'inserimento di un corpo sferico in una forma poligonale. La soluzione ideale fu trovata con l'adozione del «pennacchio», cioè di un elemento triangolare che, allargandosi dalla sommità dei pilastri verso la base della calotta, riduce la linea retta spezzata a linea circolare continua. Allorché si riuscì a separare il pennacchio dalla calotta e a inserirvi il tamburo, si ottenne anche la soluzione del problema d'illuminare l'interno della cupola con finestre aperte nell'ossatura del tamburo.

Gli sviluppi del V e VI secolo palesano, negli edifici sacri ecclesiastici, un'influenza maggiore dell'arte bizantina e dell'Asia Minore su quella occidentale. L'autonomia architettonica degli edifici paleocristiani sussiste pur sempre come può dedursi dalla libera assunzione di organismi tipicamente orientali. Al tipo basilicale ravennate si collegano le chiese venute alla luce lungo il litorale adriatico, da Ancona (S. Maria della Piazza) a Grado, ad Aquileia, a Parenzo, a Salona, e verso l'interno a Vicenza, nella basilica dei SS. Felice e Fortunato. È evidente che alla zona di influenza politica corrisponde una zona di influenza culturale. Mentre nella Gallia, Spagna e Africa Settentrionale, è avvertita la vicinanza di Roma, in Palestina, Egitto, Siria e Asia Minore, sono più sentite le particolarità delle forme ellenistiche e orientali.

L'architettura siriaca, che nasce in un paese ricco di marmi e povero di alberi, adopera largamente nelle sontuose costruzioni immensi blocchi di pietra, robusti pilastri, gli archi trasversali in muratura e una decorazione marmorea esuberante e fantastica (chiesa di Kal'-at-Sem'an). Nel Medio Oriente in cui fu largamente applicata la pianta con atrio, nartece, navata e coro tripartito, s'innesta verso il VI secolo la costruzione a cupola sullo schema rettangolare, dando l'avvio all'architettura dell'Impero greco bizantino.

Rimandando alle discipline archeologiche le molte questioni connesse alle origini e al significato degli edifici cristiani, si ricordano qui i nomi di coloro, spesso presbiteri o diaconi, che furono preposti alla direzione delle fabbriche: al presbyter Filippo, Sisto III affidò la ricostruzione della Basilica di S. Pietro in Vincoli; un Tigrino, anch'egli presbyter, edificò la chiesa di S. Stefano sulla via Latina; Felice prete e Adeodato levìta restaurarono la Basilica di S. Paolo. Altre iscrizioni e il *Liber Pontificalis* ricordano i nomi di Leopoldo, Ursicino e Liviano per il titolo di Vestina, di Mercuzio per il Battistero di S. Pietro, di Leonardo per S. Pudenziana e S. Agnese; Eusebio quella di Zenobio per il Santo Sepolcro e la basilica della Natività; e si sa di Antemio di Tralles che con Isidoro di Mileto creò la basilica di Santa Sofia a Costantinopoli (502-537).

Costruzioni a pianta centrica

Le costruzioni principali a pianta centrica e cioè edifici disposti ritmicamente intorno a un asse centrale, derivano anche esse, come la basilica rettangolare, da pro-

totipi classici, principali tra essi le terme. L'amministrazione del battesimo avviene accanto a una fonte d'acqua (accanto a una fonte d'acqua fu battezzato dall'apostolo Filippo l'eunuco della regina Candace), o in una piscina di varia grandezza cui s'accede per pochi gradini, collocata al centro di un ambiente cilindrico o poligonale, coperto con tetto a volta o a cupola. *Fig. 77*

La forma più semplice e più antica sono le rotonde dei mausolei e dei battisteri, senza alcun partimento all'interno e con la copertura a tetto poggiata direttamente sui muri perimetrali, come il mausoleo di S. Elena a Roma (IV secolo), o la chiesa di S. Stefano Rotondo (V secolo). Il *Testamentum Domini* prescriveva che esso fosse edificato nell'atrio, con accanto i cubicoli dei diaconi e che dovesse avere la lunghezza di 21 cubiti per simboleggiare i Profeti e la larghezza di 12 per simboleggiare gli Apostoli.

Lo sviluppo della basilica a pianta centrica fu favorito dall'uso di costituire l'altare perpendicolarmente sulla tomba del martire (ad corpus), come è stato confermato dagli scavi recentemente eseguiti sulla tomba dell'Apostolo Pietro, e dalle esigenze delle forme devozionali che ne seguivano (reliquie, brandea, eulogie). L'incremento avuto dal culto martiriale richiedeva una costruzione che agevolasse il flusso e il deflusso dei fedeli intorno alla tomba del martire o del santo. In Occidente si hanno esempi poco numerosi di *martyria* forse perché l'aggiunta del transetto consentiva di mettere il sepolcro venerato a diretto contatto con la folla dei fedeli. Alcuni studiosi (Kirsch, Kirschbaum), come già si è detto, ritengono anzi che il transetto è il modo di unire il corpo del martire, deposto al centro dell'abside, con la basilica rettangolare dei fedeli.

Il culto eucaristico e il culto martiriale in Occidente si svilupparono parallelamente. Essendo però prevalente nella vita ecclesiale l'eucaristia, si trovano in assai maggior numero le costruzioni rettangolari. In Oriente invece i due culti si differenziano non solo liturgicamente ma anche architettonicamente, sicché si adottò l'edificio a pianta allungata per l'eucaristia, e il *martyrium* rotondo per i santi.

Le costruzioni centriche si incrementarono nella seconda metà del secolo V anche in Occidente, quando s'introdusse l'uso di traslare e di diffondere ovunque il culto delle reliquie. È logico che, accrescendosene il numero, tali edifici venivano utilizzati contemporaneamente sia per la liturgia martiriale che per la liturgia dei vivi, imponendo quindi la soluzione del problema d'inscrivere la forma rettangolare nella forma centrica.

Vari sono i moduli adottati negli edifici circolari: circolare è il mausoleo di S. Elena a Roma, come le due piccole rotonde, con otto nicchie ciascuna, del vecchio S. Pietro (sec. IV); circolari le chiese di S. Costanza, di S. Stefano e il Mausoleo di Costantino annesso alla chiesa dei SS. Apostoli a Gerusalemme (secolo IV) con copertura a cupola, e quello di S. Lorenzo a Milano. Uno dei primi esempi degli edifici a pianta centrale in Roma è il S. Giovanni in Fonte, di forma ottagona, anch'esso eretto da Costantino, forse sopra un ninfeo, con otto colonne di porfido collegate da un architrave su cui corre il distico di Sisto III sul battesimo. L'architrave sostiene otto colonne più piccole di marmo bianco sulle quali è
Fig. 78 poggiata la lanterna: un lato dell'ottagono è trasformato in arco trionfale. Ottagono è anche il battistero, venuto alla luce recentemente sotto il sagrato del Duomo

di Milano dove, pare, Sant'Ambrogio battezzò Sant'Agostino nel 387 e quello di San Giovanni in Laterano.

Per Santo Stefano Rotondo, in Roma, alcuni ritengono ch'esso conservi la pianta dell'antico *macellum* neroniano, ricostruito nel IV secolo sulla *tholus*, edificio a cupola. Secondo studi più recenti, pare invece trattarsi di un originale edificio cristiano eretto nel 470 e consacrato da papa Simplicio. In pianta, esso risulta di tre anelli concentrici il maggiore dei quali misura 65 metri, intersecati da quattro bracci a croce greca. Nel restauro eseguito sotto Niccolò V, gli anelli furono ridotti a due e la croce a tre bracci. *cf. fig. 75*

Nel secolo V si cominciarono ad aprire lungo i muri perimetrali alcune absidiole, varie di numero ma di forma quasi sempre cilindrica (S. Giorgio a Salonicco del V secolo in cui è visibile lo sforzo di modificare la pianta da rotonda in rettangolare a vantaggio del culto eucaristico, il Battistero di Nocera Sup., e il S. Gereone a Colonia del secolo VI). *Fig. 79*

Nel Mausoleo di Teodorico a Ravenna si ravvisa all'interno l'accoppiamento di due figure geometriche sovrapposte, l'una cruciforme e l'altra rotonda, mentre i muri perimetrali risultano in pianta come un decagono a sostegno del gigantesco monolite che serve da copertura. Sacelli cruciformi che ripetono il tipo del mausoleo romano a croce destinati ad accogliere sarcofagi monumentali, sono la Cappella Vescovile impreziosita da eccezionali decorazioni, e il celebre Mausoleo di Galla Placidia cui si è accennato prima, dal carattere decisamente sepolcrale, dall'interno a quattro bracci, debolmente illuminato, che crea un'intimità quasi romantica nel bagliore sommesso e multiplo dei mosaici, con i piani ver- *Fig. 80*

ticali delle pareti da cui partono le volticelle a botte e la cupola a pennacchi.

Centrici sono pure i battisteri della Cattedrale Ursiana e del Battistero degli Ortodossi, ambedue ottagoni, con quattro absidiole interne semicircolari, nei quali si è voluto vedere una semplificazione dei moduli ambrosiani di santa Tecla e di sant'Aquilino. La cupola emi-
Fig. 81 sferica del Battistero degli Ortodossi è connessa alla base ottagonale attraverso una triplice serie di arcatelle così sottili da assumere una funzione plastica anziché strutturale: «Questo modo proto-bizantino che quasi rinnega i volumi architettonici . . . è una delle conquiste supreme dell'arte cristiana» (W. Mac Donald). Più complesse sono le piante dell'Anastasis di Gerusalemme, eretta da Costantino, da cui derivano i santuari palestinesi del Monte Oliveto (sec. IV), della tomba della Vergine (sec. V), e della madre di Dio sul Monte Garizim. Esse presentano la figura di un duplice anello concentrico, l'interno utilizzato come supporto delle murature sovrastanti, e l'esterno in cui si apre il deambulatorio.

Edifici misti

Sulla forma rettangolare, come già avvenne nel triclinio di Villa Adriana, si aggiungono tre e anche quattro absidi, che dànno origine alla pianta a trifoglio e a quadrifoglio il cui modello si trova adottato nel IV secolo nella catacomba di Callisto, nella Cappella della Trinità a Lérins, nella tricora di Concordia Sagittaria e di Bir-ftua presso Cartagine, in Siria e in Mesopotamia. Dalla pianta a trifoglio nasce la basilica con il transetto ad absidi curve, come la basilica della Natività a Betlemme (se-

colo IV), dove il bema si trova collocato verso oriente.

Uno degli esempi più illustri degli edifici sacri a tipo misto è la chiesa di *S. Lorenzo in Milano* costruito tra il 335 e il 372, che risulta in pianta come geminazione di uno schema quadrilatero a quattro absidi concentriche. L'edificio ottagonale, probabilmente il battistero, con nicchie alterne quadrate e circolari, detto di sant'Aquilino, è di qualche decennio posteriore, mentre più tardo ancora (metà del sec. V) è il sacello di san Sisto, aggiunto per ragioni di simmetria sul lato opposto. «I risultati dei recenti studi fanno cadere molti titoli di primogenitura assegnati ad altri grandiosi monumenti» scrive il Testini. «Sia nel san Lorenzo che nel san Vitale persiste ancora la tradizione architettonica romana, caratterizzata specialmente dall'ordine e dalla chiarezza di distribuire lo spazio, mediante una simmetria semplice ed aderente alle strutture». *Fig. 82*

Una delle più belle e famose costruzioni di questo tipo è la chiesa di *san Vitale* a Ravenna, portata a termine nel 547. Si tratta di una pianta a doppio ottagono concentrico con l'altare e il bema spostati sul lato est oltre il muro perimetrale. Risulta evidente, all'esterno, la movimentatissima geometria prismatica che avviluppa, all'interno, uno spazio che si svolge lungo la verticale. Un tamburo ottagonale sostiene il peso della cupola emisferica e poggia sui pilastri stretti, sistemati ai vertici dell'ottagono dell'aula centrale. L'anello del deambulatorio lungo la parete periferica è disposto a due piani di navatelle e di gallerie sovrapposte e coperte a volticella, inframmezzate da sette nicchie. Queste nicchie situate in corrispondenza dei lati dell'ottagono sono sormontate ciascuna da mezza cupola che poggia su una tricora a *Fig. 83*

due colonne in modo da lasciar sgombro alla vista il prospetto del corridoio verso il centro. Da ogni punto di visuale, la prospettiva risulta angolata e polimorfica con sempre nuovi e inattesi effetti figurativi e si gode il prodigio dei ritmi lineari e geometrici creati dalla intersezione dei piani e dalla compenetrazione dei volumi.

Le ascendenze di questo complesso organismo architettonico sono state individuate nel san Lorenzo di Milano e nella chiesa dei santi Sergio e Bacco a Costantinopoli. Trattasi evidentemente di una assonanza esteriore, di ordito e di trama, ché lo sviluppo dei valori architettonici raggiunge nel san Vitale l'assolutezza lirica dei grandi capolavori i quali vivono d'unità metrica propria. Il costruttore non si è lasciato soggiogare dal fascino autoritario del dettato bizantino; ha allungato le colonne e graduato prospetticamente le basi, ha impetuosamente alleggerito e verticalizzato i moduli tradizionali, ha imposto ovunque l'eccezionale misura della sua sobria eleganza sgombrando il manufatto dalla sontuosa elaborazione orientale, non congeniale allo spirito latino.

L'insistenza e il ripetersi instancabile dei motivi curvilinei che si sovrappongono, s'incrociano e si esaltano a vicenda servono a determinare l'assialità verticale in cui è inscritta la composizione e a espandere dinamicamente lo spazio interno. Le intersezioni alternate dei pilastri, degli archi, delle trifore, di figure triangolari e di ottagoni, le archeggiature che risolvono musicalmente il ritmo unitario, l'espansione multipla delle misure e dei tempi delle strutture, contribuiscono a creare nel loro geometrismo semplificato una concitazione di rapporti e di forme che s'intensificano e si placano – come si addice ad uno spazio mistico – nell'aula dell'ottagono centrale.

Altro capolavoro di questo tipo di edifici a forma accentrata è la basilica di *santa Sofia* a Costantinopoli, distrutta e ricostruita più volte, consacrata definitivamente nel 537 da Giustiniano che affidò l'opera ad Antemio di Tralle e a Isidoro di Mileto. Lo schema geometrico rispecchia il concetto tradizionale dello spazio: un'aula divisa in tre navate, con abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno in asse con la navata mediana, e preceduto da un doppio nartece e da un quadriportico.

L'esterno è massiccio con una folta successione di pilastri in muratura. Si nota subito all'interno che la pianta è di forma quadrata con al centro quattro pilastri su cui girano gli arconi che, collegati da pennacchi angolari, generano una base circolare su cui poggia l'immensa cupola, a cinquantasei metri di altezza.

La cupola condiziona le restanti strutture attraverso un sistema sapientemente organizzato di elementi architettonici. Appartengono a questo sistema oltre i giganteschi pilastri i due grandi nicchioni sovrastanti l'ingresso e lo spazio absidale, le quattro semicupole o esedre laterali, le navate minori che comunicano con la centrale attraverso il duplice ordine di gallerie e che obbediscono all'esigenza di reggere la spinta della calotta. È difatti la presenza della cupola a determinare l'unità inscindibile della costruzione, a stabilire la ferrea e concatenata solidità della forma prismatica, a precisare il fraseggio architettonico per cui le scansioni volumetriche e le connessioni spaziali esprimono la loro vocazione centrica, in sequenze fluide e in modulazioni impreviste. Sembra che dal cuore della costruzione, dal quadrato centrale incoronato dalla curva della cu-

pola, diramino e convergano i ritmi compositivi secondo una legge armonica, assoluta e definitiva, che modula gli accordi in una scala seriale senza intermittenze e ripetizioni.

IL SIMBOLISMO CRISTIANO

Le più recenti opinioni sul contenuto dell'arte cristiana divergono, al pari di quelle sullo sviluppo delle forme, secondo l'orientamento degli studiosi. Alla visione cristiana, secondo alcuni, il mondo non offriva più l'immagine incorruttibile della bellezza non essendo questo lo scopo supremo dell'arte. La natura diventa il «medium» di un'altra realtà, il tramite del soprannaturale, anticipando l'esigenza medievale di convogliare il mondo trascendente entro l'anima del fedele. «La forza disintegrante del contenuto cristiano doveva diventare smisuratamente più grande quando, come nel caso dell'espressionismo, si abbina all'ascetica la sfiducia nella bellezza della natura» (G. R. Morey).

L'idea predominante della morte come via al cielo e le attese escatologiche della distruzione del mondo (San Paolo dovette intervenire presso i Corinti perché non prendessero alla lettera l'imminenza della parusia del Cristo) non avrebbero favorito, secondo altri, le condizioni più propizie a ricerche di carattere estetico.

Quesiti ben più complicati, sempre dal punto di vista critico dei contenuti, sono quelli degli influssi sull'arte paleocristiana, il loro nascere, il loro incrociarsi e i loro sviluppi, se si considera che l'avanzata del Cristianesimo fu assai più rapida nell'area del Mediterraneo, dove le grandi arterie di comunicazione agevolano il lavoro missionario e la pressione militare non era così pesante come nelle zone confinarie a oriente e a settentrione dell'Impero.

Mentre però a occidente la fede trovava difficoltà a dilatarsi oltre le aree effettivamente controllate dalle le-

gioni romane – e difatti le terre dei Pitti, degli Irlandesi, dei Celti furono evangelizzate per le imprese autonome dei missionari partiti dai monasteri di Tours e di Lérin – a oriente le comunità cristiane fiorivano con un ritmo così spontaneo e impetuoso da giustificare la singolare fisionomia nel settore liturgico e gerarchico, pur di fronte al progressivo consolidarsi del Primato del Vescovo di Roma. Fu anzi così efficace il loro contributo che ben presto elementi orientaleggianti cominciarono ad insinuarsi nella cultura romana con grande scandalo dei conservatori che leggevano, e non a torto, in quelle estranee ramificazioni, i segni del declino dell'Impero.

Non può prescindersi dalle condizioni storiche per valutare con relativa approssimazione il significato dell'arte cristiana, che offre oggi uno spettacolo preoccupante di disordine e di contraddizioni. A evitare generalizzazioni in un senso e nell'altro è utile tener presente che non possono consultarsi i documenti dell'arte figurativa, in quanto segni esteriori del messaggio cristiano, con criteri esclusivamente tecnici e storici, considerare cioè l'opera del pittore o dello scultore come opera di semplice decorazione condizionata dalla materia, dal mestiere, dalla moda di un determinato periodo; neanche possono adottarsi criteri estrinseci all'arte dando ad essi priorità assoluta, come quelli tolti dal contenuto religioso, dall'evoluzione del dogma, dalla storia della pietà che sono realtà da tener diligentemente presenti, ma che non possono restringere e costringere l'esame iconologico a principi e a conclusioni presi a prestito da altre discipline.

I documenti della fede cristiana indicano al tempo stesso il complesso di verità cui l'artigiano conferisce una espressione figurativa o ideografica, e le condizioni della

cultura, del gusto e della tecnica in cui quelle espressioni trovano la loro configurazione stilistica. L'artigiano che in proprio o su invito del committente affronta il tema cristiano possiede una sua particolare visione della realtà, un suo modo d'entrare in dialogo con lo spettatore, una capacità d'interpretare il meccanismo dell'immagine la quale non può essere isolata dalla grammatica, dalla sintassi, dalle forme stilistiche, dal contesto culturale in cui nasce. Così le pietre trovate presso Hebron in Palestina, gli amuleti in lamine d'argento di Aleppo, di Emmaus e di Beirut sono piene di segni, di lettere aramaiche, di numeri e di nomi in uso in Palestina tra il I e il IV secolo. L'uso del simbolo si trova impiegato proprio all'origine del messaggio cristiano nell'Apocalisse giovannea dove Cristo è *alfa* e *omega* e dove sono adoperate due categorie di numeri per indicare le forze del Bene (3, 7, 12, 100) e quelle del Male (3 + 4, 5, 6, 8, 10, 666). I segni del Bene sono espressi dalla Stella, dall'albero della Vita, dalla croce-tau, e i segni del Male dai sigilli con figure. Tale simbologia fu organizzata come disciplina catechetica da S. Ireneo, da Origene, e da Giustino, tanto vero che Ireneo rimprovera il diacono Marco non di usare il linguaggio misterico ma di renderlo intelligibile al popolo.

Partendo da queste osservazioni di fondo, il De Bruyne ha cercato di rendere più attendibile l'ermeneutica dell'arte paleocristiana enucleando alcune leggi dalla costanza con cui ricorrono certe cadenze contenutistiche e soprattutto le cadenze compositive e grafiche. Il Wilpert aveva già applicato, e non senza vantaggio, i criteri esterni di interpretazione ricavandoli dalla foggia dei costumi, dalle pieghe degli abiti, dagli attributi e dai gesti

e via dicendo, pur non sapendo elucidare e giustificare «le intenzioni profonde che hanno presieduto alla scelta dei soggetti; alla loro elaborazione ed associazione; per quale modo si arriva alla soglia dell'invisibile e dell'inafferrabile attraverso l'apparenza dei fenomeni, e come i creatori d'immagini hanno assicurato l'interna connessione tra questa e quella parte del loro repertorio» (De Bruyne). L'artista paleocristiano, cioè, prima di essere produttore d'immagini è principalmente un decoratore e in quanto tale si lascia guidare dalle esigenze decorative e non dal programma iconografico che da lui viene «ripensato» in funzione ornamentale.

Tale volontà estetica spiega la grande varietà delle forme espressive, il largo impiego di partiture spaziali che consentono all'artista la più ampia possibilità di manovra e l'intermittenza dell'elemento allegorico e dell'elemento reale, di simbolismo e di concretezza nello svolgimento del repertorio scenico. Nell'indagine, inoltre, occorre tener presente che il decoratore paleocristiano subisce *imposizioni esterne* come, ad esempio, dover comporre in una geometria architettonica ben precisa che talora richiede amputazioni e talora invece accessioni agli schemi prestabiliti dal soggetto; che *la legge della simmetria* non è più limitata al mondo delle forme come nella tradizione classica, e non risponde più a un'esigenza compositiva, ma assume valore simbolico in quanto viene utilizzata per dare maggior risalto a determinati concetti; che il procedimento della *giustapposizione* dei temi è tutt'altro che uniforme per cui scene bibliche si alternano a figure allegoriche o sono interrotte con l'inserzione di motivi estranei al soggetto e spesso in base a esigenze puramente decorative.

Il procedimento della giustapposizione dei temi provoca a sua volta quella della *contaminazione* che consiste nello stabilire un rapporto convenzionale, magari di un semplice gesto quando lo spazio non tollera l'inserimento d'una figura, tra due scene tra di loro del tutto indipendenti. Altro principio fondamentale che guida la composizione di scene molto affollate, secondo il De Bruyne, è quello della *coordinazione ritmica*, affine in qualche modo alle consecuzioni degli accenti nel canto gregoriano. Il ritmo compositivo, adottato soprattutto nella scultura costantiniana, è governato dalla *periodicità* plastica con cui due figure o gesti o oggetti o linee (le linee forza dei futuristi) si ripetono a uguale intervallo dal centro. S'intende che le combinazioni di tali elementi sono praticamente inesauribili.

La molteplicità delle forme e dei temi, l'adattamento alle superfici disponibili, la varietà ciclica e ritmica sono strutturate secondo un principio gerarchico delle forme e delle idee allo scopo di conferire al tema centrale il pieno risalto e unità alla composizione. Tale disposizione gerarchica è sottolineata dalla organicità del linguaggio tra elementi diversi e talora contraddittori mediante la ripetizione di elementi-chiave (figure, simboli, gesti, attributi) che servono a chiarire il contesto dove sono inseriti e che l'artista ripete a guisa di leit-motifs per avvalorare certi aspetti della scena o modulare la coesione tra le parti. Altre volte, invece, l'organicità della composizione è raggiunta per contrapposizione e antitesi, motivata dalla legge della simmetria frontale: la figura solenne e calma di Daniele tra i due leoni, laddove il testo biblico ne menziona sette, o l'immagine del Buon Pastore collocato fra due leoni in atto di avventarsi, il che rap-

presenta un pleonasmo nel commento del testo giovanneo.

Per quanto copiose risultino le varianti tratte dalle fonti bibliche, cosmologiche e anche mitologiche, e per quanto siano ermetici gli accorgimenti tecnici per ridurre a unità l'idea centrale della scena, dall'indagine iconologica risulta con quale confortante serenità le generazioni paleocristiane affrontassero la realtà del mondo e la realtà della vita spirituale. Redenzione, speranza, resurrezione, immortalità, presenza di Dio, sono i grandi temi della certezza cristiana che pittori e scultori celebrano nel clima figurale dei primi secoli. Impegnato nella illustrazione del mistero della morte, l'artista delle catacombe e dei sarcofagi non indugia nella formulazione più o meno eccentrica dei quesiti né si estenua in invocazioni pletoriche, ma riassume in immagini che, pur nella faticosa imperizia appaiono luminose ed eccelse, il senso e l'aspettazione della vicenda terrena. Egli si collega ai graffiti del battistero di Nazaret (II - III, sec.) dove si auspica che il defunto raggiunga il trono di Dio attraverso una scala cosmica, un susseguirsi di zona di luce e di zona di dolore, sul modulo dei gironi danteschi. È l'angelo Michele che guida l'iniziato in questo cammino conforme ai sigilli impressi sulla carne del fedele con un coltello infuocato o in virtù dei numeri e delle lettere sacre (il *vau* simbolo di Cristo-creatore, il *mem* del battesimo, il *samek* della Legge).

Visto in questa prospettiva il gesto dell'Orante, per esempio, non obbedisce soltanto alla legge della simmetria frontale o alla dialettica del contrasto, ma diventa il «medium» emblematico, quasi una verticale umana distesa tra cielo e terra. È la vittoria della luce ottenuta pla-

sticamente sulle zone d'ombra contigue, è la persona umana costituita nella sua dignità di creatura e sollevata verso l'alto che attende l'integrazione – e non la «disintegrazione» di cui parla il Morey – del suo destino umano in un gesto solenne e fiero, al di là d'ogni convenzione e d'ogni repertorio emblematico.

Allegorie e simboli

Il Wilpert ha diligentemente elencato gli elementi tematici che gli artisti cristiani utilizzarono del repertorio pagano: putti alati e non alati, figure femminili, animali e in particolar modo pecore, montoni, gazzelle, delfini. Inoltre paesaggi reali o di fantasia, nature morte con vasi, fiori e oggetti di puro valore decorativo e cromatico, strutture e organismi architettonici. Tra le personificazioni e le allegorie di origine pagana ricorrono con una certe frequenza il sole, l'oceano, il fiume Tigri, le quattro Stagioni, l'Orfeo identificato con il Cristo che a somiglianza dell'eroe trace attira le anime con il suono magico della sua dottrina.

Tra le rappresentazioni tipicamente cristiane, il Wilpert ha catalogato i fatti tolti dalle fonti bibliche e interpretate non in funzione di commento esegetico ma di catechesi escatologica come simboli di verità più alte e generali. Ciò consentiva all'artista una maggiore libertà d'ispirazione obbligandolo a scegliere tra gli elementi della narrazione quelli più idonei e tipologici. Degli episodi tolti dall'Antico Testamento sono frequentemente proposti il Mosè che percuote la rupe, Noè nell'arca, Daniele nella fossa dei leoni, il sacrificio di Abramo, i tre fanciulli, mentre dal Nuovo sono commentati fatti e mi-

racoli, quali l'Ultima Cena, la resurrezione di Lazzaro, il paralitico, la moltiplicazione del pane e dei pesci, le catechesi tratte generalmente dalle parabole o collegate a personaggi della storia del popolo eletto quali Giona, Giobbe, Tobia, Isaia.

Anche nell'interpretazione dei simboli va applicato il principio del De Bruyne e cioè che i prodotti dell'arte paleocristiana devono essere consultati innanzi tutto come fonti d'informazione e documenti iconologici, vale a dire in quanto espressioni figurate e ideografiche d'idee astratte e spirituali. In tal senso può valere, almeno come sussidio ermeneutico, il rilievo che «l'arte qui è un termine relativo perché generalmente . . . contano più le buone intenzioni che la buona riuscita dell'esecuzione» (M. Gough).

LA CROCE

Può far meraviglia che essendo il Cristo crocefisso e la sua Resurrezione i cardini fondamentali, secondo la teologia, della fede nel Figlio di Dio e nella Salvezza, il segno della Croce non abbia trovato più larga applicazione nella tematica figurale dell'arte paleocristiana in occidente prima del IV secolo. Bisogna tener presente che per il mondo romano il patibolo della croce, il *servile supplicium*, era argomento di ignominia e non conveniva compromettere il lavoro missionario proponendo fin dall'inizio un simbolo così contrastante alla sensibilità pagana. Lo scandalo di un Dio crocifisso era difficilmente tollerato non solo dai pagani, ma dagli stessi cristiani alcuni dei quali, diventati eretici, accettarono la divagazione dei seguaci di Basilide e sostituirono la persona di Gesù crocifisso con quella di Simone il Cireneo. Più di

frequente, perciò, la Croce si rinviene tra le comunità giudeo-cristiane come nell'ossario recentemente scoperto presso Gerusalemme, anteriore alla distruzione della città (70 d.C.), e come nella casa di Ercolano sulle cui pareti sono state trovate nel 1960 le traccie d'una croce, giudicata contemporanea alla prima venuta di San Paolo a Roma (ca. 61 d. C.). *Fig. 84*

Nella *Prima Apologia* di Giustino, e siamo all'inizio del II secolo, si legge un passo assai importante dove sono enumerate alcune figure della croce, tra cui il serpente di bronzo attorcigliato all'albero, l'orifiamma militare, l'aratro e l'albero della nave (I *Ap.*, LV, 3). Il serpente appare spesso nell'arte catacombale nella scena del peccato dei progenitori (condannando Adamo, Dio promise al tempo stesso il Redentore) e talora da solo sull'albero, come in Domitilla, con ai fianchi la colomba e le pecore di evidente allusione. *Fig. 85*

Più palese, almeno visibilmente, è il segno della croce nelle scene dove è disegnata la nave, per esempio nei cubicoli di Callisto e di San Pietro e Marcellino, con l'albero traversato verso la sommità dall'antenna. La nave qui, non è la nave squassata dalla tempesta, ma la nave che reca il simbolo della salvezza e che diventa salvezza essa stessa.

Dal simbolismo cruciforme arcaico si passò, con Tertulliano, a identificare la Chiesa nella nave «che sul mare del mondo è scossa dalle tempeste, dalle persecuzioni e dalle tentazioni» (*De Baptismo* XII, *8*) e quindi per il parallelismo Chiesa-Salvezza, alla identificazione con l'Arca di Noè: «Quod in arca non fuit in Ecclesia non sit». La croce a forma di *tau* o di àncora si trova più volte tra gli oggetti rinvenuti nel cimitero di Gerusalemme e

nelle iscrizioni catacombali, mentre l'immagine dell'aratro, il cui ferro è inchiodato al legno, è rimasta un'immagine, almeno finora, soltanto letteraria per indicare l'unione teandrica in Cristo.

L'ICHTIS

Si tratta dunque di un simbolismo prevalentemente funerario che ha i suoi precedenti nel simbolismo funerario pagano. Clemente Alessandrino nel *Pedagogo* (III, 2, 59) elenca quali simboli potevano essere utilizzati dai cristiani: «la colomba, il pesce, la nave spinta dal vento favorevole, la lira musicale usata da Policrate, l'àncora marina e, se qualcuno è pescatore, si ricorderà dell'Apostolo e dei suoi figli tratti dall'acqua». Frequentissimo in epoca precostantiniana è l'impiego del simbolo del pesce (ichtis) le cui lettere in greco formano l'acrostico di «Gesù Cristo Nostro Salvatore», recante spesso sul dorso il cesto dei pani. I fedeli potevano scorgervi la vocazione di Pietro trasformato da Cristo in pescatore di uomini, o il riferimento al banchetto eucaristico, o l'accenno alle moltiplicazioni miracolose e quindi alla divinità di Gesù.

Accanto alle numerose figurazioni catacombali, tra le più antiche della simbologia dell'*ichtis*, si ricordano quelle del III secolo della tomba dei Giulî nel cimitero Vaticano, di recente scoperta, delle gemme del III secolo che si trovano al British Museum e del famoso mosaico di Aquileia (314-320). I primi monumenti letterari che si collegano a tale simbologia sono quelli contenuti nella stele di Abercio, nell'epitaffio di Pectorius a Autun e più copiosamente negli scritti di Origene e di Clemente A-

Fig. 86

lessandrino. Se si tiene inoltre presente l'importanza che ha nella liturgia arcaica la teologia dell'«acqua viva», sia interpretata ritualmente come l'acqua battesimale, sia nel senso biblico come immagine di Dio medesimo, fonte di vita, non è difficile attribuire all'*ichtis* anche un simbolismo battesimale, in quanto l'*ichtis* significa il cristiano rinato a nuova vita per l'effusione dell'acqua escatologica che sgorga da Gerusalemme. In questo contesto risulta più evidente ancora la catechesi della scena frequentemente ripetuta di Mosè che picchia sulla roccia.

PALME E CORONE

È probabile che l'impiego nei partimenti decorativi di palme e di corone debba collegarsi a un'espressione di fede messianica e abbia significazione di simbolismo escatologico.

L'impiego rituale della flora più nobile era ampiamente in uso nella catechesi giudaica. Ramoscelli di palme, corone, mirti e salici venivano portati durante le processioni della festa dei Tabernacoli, che, a differenza della Pasqua e della Pentecoste, non ha lasciato traccia nella liturgia cristiana. Secondo quanto ha dimostrato il Daniélou, la festa dei Tabernacoli, la festa delle tende in fiore, delle palme e delle corone, prefigurava il regno terreno del Messia. Per i cristiani essa non poteva non divenire la festa dei Tabernacoli eterni e assumere quindi un'attribuzione di valore escatologico.

Alla luce di tali indicazioni andrebbe interpretato l'episodio della Trasfigurazione, in cui il Messia sul Monte degli Olivi, ch'è il Monte della Festa dei Tabernacoli, appare inondato di sole. Le palme diventano il simbolo

della vittoria di Cristo, dei confessori e dei martiri, e incise nelle lastre funerarie esprimono la speranza nell'immortalità. E speranza nell'immortalità significano le corone che appaiono, pur esse come le palme, nel ritualismo della Festa dei Tabernacoli e nei cicli pittorici di Dura Europos, interpretate al lume degli scritti canonici e delle apocalissi apocrife. Nella visione giovannea gli eletti sono rivestiti di tuniche bianche, *coronantur et accipiunt palmas*, come appunto sono plasticamente raffigurati nello stupendo mosaico di Santa Prassede. *Fig. 87*

PIANTE E FIORI

Denso e prezioso è il contenuto simbolico con cui i cristiani delle prime generazioni hanno considerato e adoperato gli elementi della natura e in particolar modo piante e fiori. Anche la Chiesa è designata nei monumenti dei primi secoli con riferimento alla tematica giudeo-cristiana come giardino celeste e piantagione divina (plantatio) oltre che Orante o la «donna più vecchia del mondo» o «la vigna di Dio» secondo Erma, o la «sposa del Verbo» secondo Clemente romano.

«La Chiesa», scrive Ippolito nel commento a Daniele «è il giardino spirituale piantato sul Cristo dove si vedono ogni sorta di alberi, le generazioni dei Patriarchi e dei Profeti, il coro degli Apostoli, la teoria delle Vergini, l'ordine dei Vescovi, dei preti e dei leviti. Scorre in questo giardino un fiume d'acqua inesauribile. N'escono quattro fiumi che bagnano la terra. Questa è la Chiesa. Il Cristo è il fiume annunziato dai quattro Evangelisti». Nel testo d'Ippolito sono già raccolti i motivi che ispirano la pittura delle catacombe e gran parte dei mosaici

fino al Medioevo, motivi resi ancora più limpidi e precisi da un passaggio dell'Epistola 73 di san Cipriano: «La Chiesa, come il Paradiso, contiene nelle sue mura alberi carichi di frutta. Essa abbevera questi alberi con quattro fiumi, che sono i quattro Evangeli, tramite i quali essa dispensa l'acqua del battesimo».

Nell'albero, secondo lo stesso Ippolito e sant'Efrem, *Fig. 38*
piantato al centro del paradiso, s'identifica il Verbo; i due alberi del giardino celeste sono gli alberi della Legge e del Verbo, mentre l'albero piantato ai bordi del fiume ha un significato battesimale, già accennato nel brano di S. Cipriano: «Felici coloro», scrive lo Pseudo Barnaba, «che hanno sperato nella croce e sono scesi nell'acqua». Le interferenze tematiche dell'albero come Chiesa, dell'albero come Verbo e dell'albero come il Battezzato, sono frequenti nella catechesi arcaica e ne arricchiscono i contenuti. Difatti le possibilità iconografiche e simboliche degli elementi della flora terrestre, congiunte e incrociate fra loro, avvalorano i suggerimenti decorativi. Il Buon Pastore, l'immagine così cara e familiare ai primi cristiani e ai cristiani di ogni generazione, è quasi sempre affiancato da due alberi e domina in un paesaggio arridente; quasi sempre l'Orante è incastonata in un rosone di palme; pavoni e colombe sono affrontati da- *Fig. 89*
vanti a un càntaro fiorito e quasi sempre le scene pastorali vengono inserite tra campagne ubertose. Le vòlte degli arcosoli sono decorate con festoni e candelieri a foglie e a fiori; l'architettura rudimentale delle cappelle e degli ipogei è come avviluppata entro cornici floreali e le composizioni pittoriche sono chiuse anch'esse entro ornati arborescenti, quasi a indicare che tutto il mistero della vita cristiana è racchiuso e protetto dalla inesausta

linfa dell'albero della Chiesa, piantata da Cristo, albero anche Lui, come diceva sant'Ignazio già alla fine del primo secolo, di vita immortale.

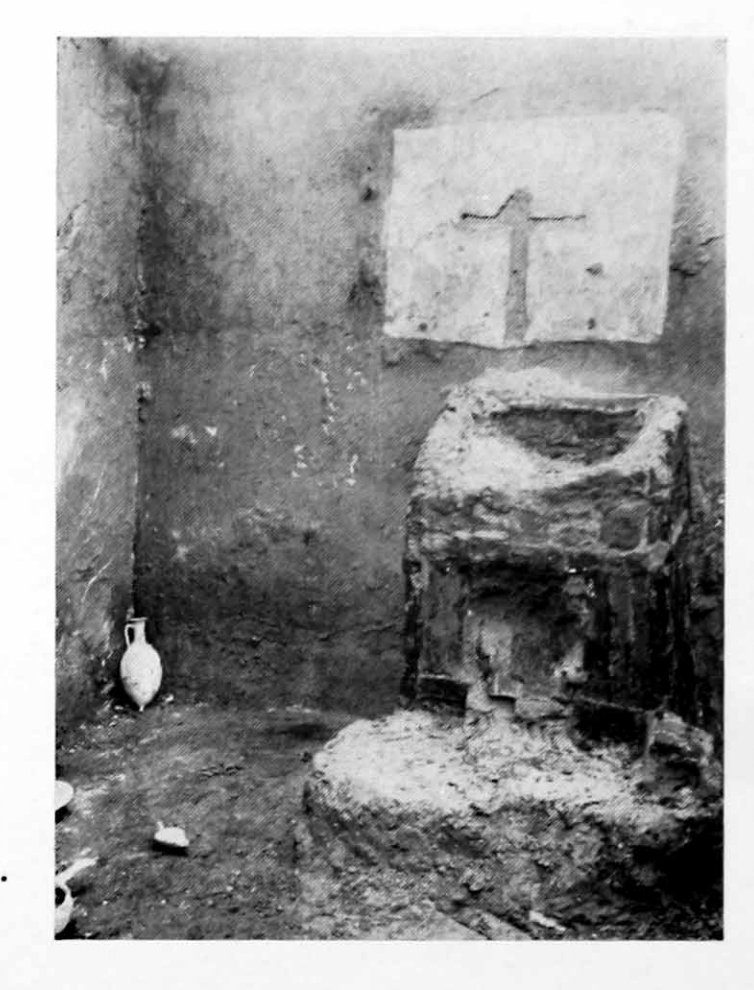
Iniziazione rituale

La singolare figura dell'*Orante* è stata variamente interpretata dagli iconologi come l'anima della defunta, la Chiesa, la Pietas, la beatitudine celeste, la pax christiana.

A base della iconologia è il principio che le immagini arcaiche nascono dalle forme rituali di iniziazione del catecumeno alla vita sacramentale di cui parlano frequentemente le fonti letterarie: il Battesimo, la Confermazione, l'Eucaristia. Le scene battesimali, del Cristo soprattutto che riceve il battesimo da Giovanni, ricorrono piuttosto sovente negli affreschi catacombali e spesso riproducono anche il rito della imposizione delle mani che evoca il battesimo nello Spirito Santo. Ai lati di esse sono collocate talora, come nel doppio cubicolo X Y della regione di Lucina, alcune figure virili isolate o in atto di parlare o abbigliate con il *pallium*, talora recanti
Fig. 90 il *volumen* in mano.

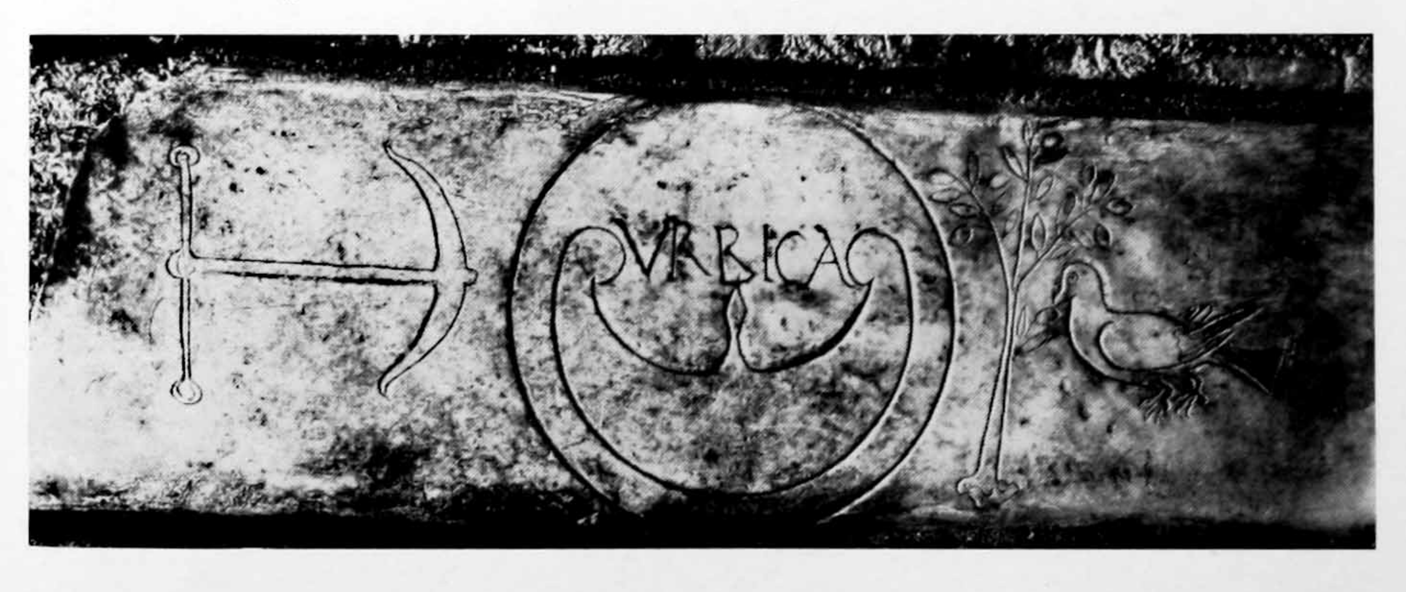
Esse sono state variamente interpretate come ritratti, o filosofi, o dottori. Pare che non possa parlarsi di ritratti e che debbano leggersi invece come immagini convenzionali (la loro presenza è legata anche ad effetti decorativi) e di contenuto simbolico significando soprattutto l'esercizio del *ministerium verbi*, l'esposizione cioè della dottrina, tramite la quale si ottiene la *confermazione* della fede professata nel battesimo.

Queste figure virili assolverebbero, quindi, un compito intermedio tra la fede comunicata nel sacramento del



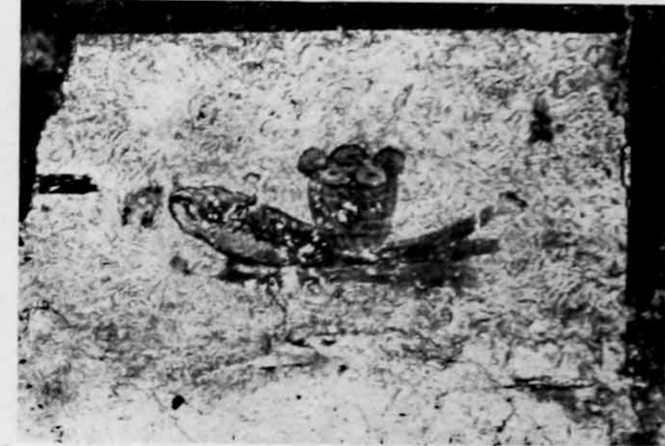
84. Ercolano: il sacello della Croce. (I secolo).

85. Iscrizione di Urbica: Roma, cubicolo di Callisto.



86 a-b. *Ichtis* eucaristici: Roma, cappella dei Sacramenti nel cimitero di Callisto.







87. Gli Eletti: Roma, mosaico della chiesa di S. Prassede.

88. Trasfigurazione di S. Apollinare; parte centrale del mosaico absidale di S. Apollinare in Classe, Ravenna.

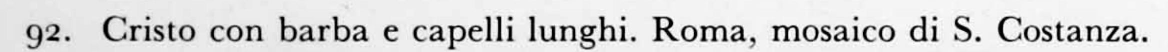




89 a-b. Il Buon Pastore e Scena simbolica; particolari di sarcofago nel museo di Arles.

90. Predizione del Rinnegamento di Pietro e miracolo del cieco; particolare del sarcofago di Gerona nel museo di Arles.

91. Scene evangeliche; parte destra del sarcofago n. 175 nel museo Lateranense in Roma.



92. Cristo con barba e capelli lunghi. Roma, mosaico di S. Costanza.



93. Cristo risorto; particolare di un pannello della porta della chiesa di S. Sabina in Roma.



94. Ritratti di Petronilla e Veneranda. Roma, cimitero di Domitilla.

95. *Imago clipeata*. Brescia, Lipsanoteca.

96. *Imagines clipeatae*, simboli, scene bibliche, Cristo giovane; avorio del IV secolo. Brescia, Lipsanoteca.

97. Animali e allegorie (particolare della Cattedra d'avorio). Ravenna, Arcivescovado.



98. Animali simbolici; ambone della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Ravenna.

99. La Gorgone e caprioli; volta del cubicolo E. Roma, cimitero di via Latina.



100. I pavoni e Cleopatra; parte di fondo del cubicolo E. Roma, cimitero di via Latina.

Battesimo e la beatitudine celeste, simboleggiata nell'Orante. Ciò è confermato dalle strutture delle scene dottrinali, in genere scene di letture con il filosofo e una o più figure di lettrici, tra le quali verso il III secolo s'inseriscono, specialmente nei sarcofagi cristiani, i personaggi del Buon Pastore e dell'Orante. *Fig. 91*

Nel sarcofago di via Salaria si nota già la curiosa trasformazione della lettrice in Orante, staccata dal gruppo, con la testa volta verso il Buon Pastore di cui accoglie la dottrina. Anche da questo lato è erronea l'opinione, ormai abbandonata, che le immagini dei filosofi siano immagini di Cristo medesimo. Come già si è accennato, il Cristo nei monumenti dell'arte paleocristiana è effigiato sotto tre diversi aspetti: il Cristo giovane, modellato sul tipo dell'Apollo o di qualche altra divinità pagana, dallo sguardo dolce e sereno, bello di forme e con i capelli corti; – il Gerke individua questo tipo nel sarcofago del Museo Lateranense n. 104; il Cristo giovane con capelli fluenti, simile al Dioniso mitologico, che viene identificato nel Cristo seduto del Museo Nazionale; infine il Cristo derivato dall'Ermes Crioforo con barba e capelli lunghi, dall'aspetto maturo, ravvisato nel sarcofago dello pseudo-Giona al Laterano e nel sarcofago di *Fig. 92* Berlino.

Per quanto poi riguarda la terza forma rituale della iniziazione del catecumeno, quella eucaristica, occorre osservare che la riproduzione delle scene delle agapi eu- *Fig. 93* caristiche, al par del Battesimo, non si limitano alla realistica illustrazione della cena del giovedì santo, descritta dagli evangelisti, ma evocano anch'esse il mistero ecclesiale della compartecipazione dell'umanità alla vita totale del Cristo, nel vincolo dell'unità e della carità.

A questa sorte di trittico si aggiungono via via altri episodi e in primo luogo quelli che per la loro natura e il loro contenuto eccitano il sentimento della fede.

Nel fervore manifestatosi all'indomani della pace costantiniana si sviluppa una più varia tematica con Gesù dottore, Gesù taumaturgo, Gesù risorto. Al posto dell'Orante e del Buon Pastore sono introdotte, specialmente nelle lastre tombali, la scena del rinnegamento di Pietro perché ad essa segue la triplice professione di fede e di amore, il miracolo della moltiplicazione dei pani e l'episodio trionfale dell'entrata di Gesù in Gerusalemme. E tuttavia, nonostante l'incremento della tematica tipicamente cristiana, persiste in tale periodo l'adozione dei motivi pagani come l'Orfeo, l'Amore e Psiche, le Stagioni, gli Eroti, le Vittorie e degli altri temi del repertorio decorativo e simbolistico. La generazione postgallienica, abbandonando gli stanchi motivi della tradizione classica, si orienta verso una rappresentazione più diretta e apparentemente più realistica di Cristo e degli Apostoli. È il gesto autorevole del Cristo stesso a definire la *vera dottrina*, e i volumi sono recati non più da anonime e convenzionali figure, ma da uno degli Evangelisti, mentre l'immagine della Vergine, all'indomani del concilio di Efeso, fa il suo ingresso trionfale nella storia dell'arte paleocristiana.

Immagini e ritratti

Quale fosse la fedeltà iconografica delle immagini ai personaggi rappresentati, è quesito di ben difficile e forse superflua soluzione. Dalle memorie letterarie, di Eusebio per esempio (*Hist. eccl.* VII, XVIII), si sa che alla metà del IV secolo si conservavano ritratti del Cristo e degli

Apostoli, attribuiti all'età evangelica. La notizia eusebiana è confermata dalla vita apocrifa di San Giovanni, scritta verso la metà del II secolo, in cui si parla di un ritratto dell'apostolo preso dal vero. Dal canto suo sant'Ireneo (*Adv. Haer.* I, 56, 6) fa sapere che i Carpocraziani conservavano alcune immagini del Cristo ed Elio Lampridio (*Vita Al. Sev.* 29, 2) riferisce che un ritratto di Gesù era posseduto da Alessandro Severo con altri di Apollonio, Orfeo, Abramo.

Nulla vieta di supporre si praticasse il culto di queste immagini, mentre si sa di sicuro che a Roma intorno al 400 si venerava la famosa immagine della Odegitria, il palladium dell'impero orientale che Eudossia, moglie di Teodosio II, inviò in dono a Pulcheria, sorella dell'Imperatore e che nella catacombe già appaiono le figure di santi, come quella di Veneranda e Petronilla nel cimitero *Fig. 94* di Domitilla. Si ritiene in linea generale che «i monumenti precostantiniani non offrivano effigi del Cristo e degli Apostoli da poter annoverare fra i ritratti, se si eccettua forse la statuetta del Museo delle Terme che mostra il Cristo adolescente seduto, dolce e bello, e qualche medaglione con le teste affrontate di Pietro e Paolo» (A. Grabar). Le prime versioni ritrattistiche del III e IV secolo (Santa Pudenziana a Roma, Sant'Aquilino a Milano) sono da ravvisarsi in quella forma di «ritratto collettivo» del collegio apostolico in cui il Cristo è raffigurato in mezzo ai dodici discepoli e negli sbalzi eseguiti sulle pareti esterne degli utensili sacri, come il reliquario di S. Nazaro Maggiore del IV sec., la pisside d'argento del V sec. al Louvre.

Più tardi verso il VI secolo, questo genere di ritratto viene incorniciato in una forma geometrica a scudo (*ima-*

go clipeata) il cui primo esempio si ha nella Lipsanoteca
Figg. 95, 96 di Brescia, del IV secolo. *L'imago clipeata* è perciò un ritratto d'intenti realistici come del resto era in uso da gran tempo nell'arte funeraria romana. Ma mentre le *imagines clipeatæ* dei singoli vescovi e degli altri personaggi erano ritratte dal vero, quelle collettive di Cristo e degli Apostoli come linea compositiva si collegano alle *imagines* in uso presso i gruppi professionali romani. Anche in questo caso, vale a dire, gli artisti cristiani adattarono le loro figurazioni agli schemi dell'iconografia tipologica corrente.

Dall'angolo di tale prospettiva, a partire dalla fine del IV secolo, vanno esaminati i ritratti di Gesù e della Vergine anch'essi composti seguendo le formule tipologiche ufficiali, che non erano quelle dei privati, ma le altre praticate per i sovrani e i grandi magistrati dell'Impero.

Dall'Oriente tale uso si diffuse in Occidente dopo la vittoria costantiniana quando l'immagine divinizzata dell'imperatore non turbava più il sentimento di coloro che furono perseguitati dallo Stato romano. I più antichi ritratti di Cristo e della Vergine, eseguiti secondo questa formula, sono posteriori al V secolo come quello del dittico di Berlino che nella valva sinistra rappresenta Cristo in Maestà tra Pietro e Paolo, e in quella di destra la Madonna fra due angioli. Altri illustri esempi possono essere indicati nell'avorio dell'adorazione dei Magi al British Museum (VI sec.) e nel dittico delle valve a cinque parti nel Museo nazionale di Ravenna anch'esso del VI secolo, mentre il primo tipo di «Maestà» è da ravvisarsi probabilmente nella Maestà di David di Dura Europos, ivi derivata sotto l'impulso della contigua iconografia dei re ellenistici.

La derivazione dell'iconografia del Cristo e della Vergine dalle *sacræ imagines* della monarchia romana è confermata, secondo il Grabar, dalla somiglianza delle icone del VI secolo – la famosa Acheiropoieta del Cristo al Laterano e la Vergine in Maestà di S. Maria in Trastevere – con i dittici consolari confezionati a Roma o a Costantinopoli. In questi documenti della cancelleria imperiale costituiti da due valve di bronzo o di avorio, dalla forma molto allungata in cui era serrata la pergamena di nomina del nuovo console, il neoeletto veniva raffigurato seduto sullo sgabello in atto di autorità, con lo sfondo del circo dove si davano i ludi per festeggiare l'avvenimento. Le *Notitiæ Dignitatum* (IV sec.) descrivono le caratteristiche cerimoniali dell'Imperatore assiso in trono da cui si organizzerà il tipo della Maestà, che almeno per un certo periodo ha coesistito con le *sacræ imagines* dei sovrani. «Da questi ritratti furono "dedotti" senza difficoltà numerosi ritratti di Cristo e della Vergine rappresentati seduti solennemente in trono in atteggiamento frontale fiancheggiati da due o più accoliti (due angioli per Maria, due apostoli per Cristo) mentre altri santi potevano completare questi gruppi trimorfi. Queste immagini sono all'ordine delle Sacre Conversazioni delle pitture italiane della Rinascenza» (A. Grabar).

Riepilogando, si può osservare che il ciclo figurativo si sviluppa attraverso i secoli a cominciare proprio dall'inizio dell'iconografia cristiana allorché il fedele si faceva ritrarre, conforme alla tipologia corrente, in foggia di filosofo con il mantello caratteristico e il libro. Verso la fine del IV secolo sparisce quasi il ritratto e più di frequente compare l'immagine del Cristo e dei Santi, spostandosi l'intensità del culto dai personaggi terreni ai personag-

gi celesti. Un processo analogo si verifica in Oriente per l'affinità tra le *sacræ imagines* degli alti magistrati bizantini e le immagini del Cristo: anche là verso la metà del sesto secolo, il culto attribuito ai grandi dignitari si sposta e viene trasferito nella Maestà eccelsa e trionfale del Cristo bizantino.

Simbolismo animale

«Il vero David è venuto», afferma Sant'Ippolito riferendosi al Cristo, «ha distrutto la morte come si distrugge un leone, ha liberato il mondo dal peccato come da un orso, ha scacciato il lupo, il seduttore, ha schiacciato con il legno la testa del serpente e salvato Adamo dal più profondo dell'inferno come una pecora dalla morte» (*David e Golia*, 11).

L'avversione del popolo ebraico per ogni forma di rappresentazione si spiegava con il timore di stimolare attraverso la figurazione zoomorfica e antropomorfica l'istinto idolatrico, e con il divieto imposto da Jahvè a Israele: «Non farai alcuna scultura né immagine delle cose che splendono su nel cielo o sono sulla terra o nelle acque, sotto la terra» (*Esodo*, 20, 4). Probabilmente, quando Aronne aderì al desiderio del popolo ebraico di costruire con il vitello un simulacro di Dio («devi farci un Dio che vada innanzi a noi») non pensava di aderire a una forma prevaricatrice, quanto a dare un simbolo sensibile della divinità. Tuttavia la statua del vitello, costruita con gli anelli d'oro offerti dagli israeliti, provocò l'ira di Jahvè che ordinò lo sterminio di tremila idolatri («Ha detto il Signore, Iddio di Israele: Ciascuno di voi si metta la spada al fianco: andate in giro per il campo, da una porta

all'altra, e ognuno uccida il fratello, l'amico, il parente» *Es.*, 32, 27 ss.).

L'adorazione dell'animale manufatto, considerata in termini violenti come prostituzione, fornicazione, adulterio, è un peccato così grave da giustificare ogni ferocia: «Oggi voi siete stati consacrati al servizio di Dio, dice Mosè ai figli di Levi che avevano passato a fil di spada gli idolatri, chi a prezzo del proprio figlio e chi del proprio fratello; perciò oggi egli vi dona la sua benedizione» (*Es.*, ib.). Una delle condizioni per il rinnovo del patto dell'Alleanza consisterà appunto nella lotta spietata a ogni falsità cultuale: «Guàrdati dal venire ad accordi con gli abitanti del paese . . . Abbattete i loro altari; spezzate le loro statue, fate a pezzi i tronchi d'albero sacri rappresentanti le loro asceroth» (*Es.*, 34, 13).

Da tale intransigenza iconografica, diretta peraltro ad evitare che lo strumento di rappresentazione diventasse oggetto di adorazione, si è divulgata l'idea di una vocazione quasi iconoclastica del popolo di Israele, e quindi d'una sua ripugnanza all'espressione plastica. A parte le statue dei due cherubini, di forma umana e con le ali aperte, collocati «con la faccia rivolta l'uno verso l'altro» ai lati del Propiziatorio ch'era il coperchio dell'Arca della Testimonianza, occorre ricordare che Mosè convocò per la costruzione del Tempio alcuni maestri artigiani, abili nel disegnare e nel modellare, come Besaleel e Ooliab: «Il Signore ha chiamato per nome Besaleel . . . e lo ha riempito dello spirito di Dio, di intelligenza e di perizia in qualsiasi lavoro, per incidere pietre da incastonare, per intagliare il legno, per eseguire qualsiasi lavoro d'arte. Anzi ha pure infuso nell'animo suo e di Ooliab . . . il dono di saper insegnare agli altri. Il Signore li ha do-

tati di tale abilità, che permette loro di eseguire qualunque lavoro di incisore, artigiano, disegnatore, ricamatore e tessitore in violaceo, porpora, scarlatto e lino; capaci di compiere qualsiasi lavoro e di spirito inventivo» (*Es.* 35, 30 ss).

È da considerare tuttavia che il divieto dell'Esodo (20,4) non andava probabilmente interpretato in maniera assoluta e restrittiva se gli artisti di Dura Europos, i cui nomi sono ricordati in una iscrizione palmirena del 505, potevano affrescare i grandi cicli pittorici già verso la metà del III secolo.

Era naturale che l'uomo primitivo associasse nella lode a Dio, e quasi le convocasse, le creature del mondo. La creazione, uscita dalle mani di Dio, è santa e santo è l'universo che diventa Casa e Tempio del Creatore. Jahvè passeggia nell'Eden incontro ad Adamo, parla familiarmente a Noè, discorre con Abramo all'ombra della foresta di Mambre, discute con Mosè come con un amico ed esorta i Profeti e i Patriarchi a guidare e ad ammonire il popolo eletto. Nel cantico dei Tre fanciulli è rimasta l'eco di questa giovanile età felice e le bestie delle acque, del cielo e della terra sono invitate a benedire il Signore: «cœtus et omnia quæ moventur in aquis, omnes volucres cœli, omnes bestiæ et pecora».

Non si fa distinzione tra bestie buone e cattive, tra animali domestici e selvaggi, simboli di virtù o simboli di vizio. L'anonimo autore dell'architrave della chiesa di St. Côme a Narbonne e l'incisore della cattedra di San Massimiano a Ravenna dovevano tener presente il cantico di Daniele allorché, senz'altro criterio che quello compositivo, collocavano l'uno accanto all'altro animali dissimili e di lontano significato allegorico quali la sfinge,

il pellicano, il basilisco, il pavone, l'aspide, il caprone, il centauro e il leone. *Fig. 97*

Le bestie che vivono per l'uomo o lottano contro l'uomo offrono una sorta di parametro della differenziazione specifica dell'uomo dal resto della creazione, conferendogli la certezza drammatica della sua individualità. Una forza tellurica o meccanica è una forza fatale dinanzi alla quale non resta che arrendersi o soccombere. L'animale costituisce quasi un invito all'opzione e assicura l'uomo della sua autonomia e della sua responsabilità. I primi graffiti rupestri sono dedicati alla celebrazione delle bestie, e per disposizione di Jahvè i primogeniti maschi devono essergli sacrificati.

Fin dagli esordi dell'arte cristiana la rappresentazione degli animali assume un valore d'ipotiposi concettuale, di definizione ontologica, e se ne ha un cospicuo documento nell'ambone di S. Agnello a Ravenna dove l'allineamento in sei file dell'agnello, del pavone, del cervo, della colomba, dell'anatra e del pesce assume un valore *Fig. 98*
emblematico.

Oltre alle bestie favolose che appaiono nei passi vetero-testamentari, e specialmente nei salmi e nei libri profetici, quali personificazioni di vizi e di virtù, bisogna ricordare che fin dal II secolo fu creato lo schema del Tetramorfo per indicare i quattro Evangelisti. Il primo testo esplicativo del Tetramorfo si trova già in Sant'Ireneo (*Adv. Hær.*, III, 2) dove il grande apologeta spiega che a Matteo sono state attribuite le sembianze di un uomo perché comincia il racconto descrivendo l'albero genealogico del Salvatore, a Marco quelle del leone perché evoca il grido del deserto di Giovanni Battista, a Luca l'aspetto del bove avendo posto all'inizio del suo Vange-

lo il sacrificio di Zaccaria mentre Giovanni viene raffigurato come aquila perché s'insinua subito nel seno del mistero celeste. Le immagini del Tetramorfo hanno da allora invaso i frontespizi dei codici alluminati, le facciate delle chiese romaniche e gotiche, gli specchi degli amboni, i capitelli delle navate.

Da notare ancora che la formula del tetramorfo viene applicata non soltanto agli Evangelisti, ma a Cristo medesimo secondo la interpretazione di Pietro da Capua: *Christus homo nascendo, Vitulus moriendo, Leo resurgendo, Avis ascendendo.* Fu questa dilatazione simbolica e questo tentativo di penetrare l'arcano attraverso l'abbondanza dei riferimenti allusivi ad impedire nel medioevo lo sviluppo della storia naturale, dal momento che mistici e teologi annettevano maggior importanza al contenuto metaforico dell'animale più che alla sua entità zoologica.

Fin dalle prime immagini catacombali, l'animale è sempre e dovunque accanto al cristiano e lo aiuta ad esprimere, tramite i traslati da lui suggeriti, le verità della nuova fede. In epoca precostantiniana sarebbe stato difficile testimoniare compiutamente il sentimento delle prime generazioni cristiane senza l'ausilio del simbolismo dell'agnello, del pesce, della balena, del leone, del pavone, della colomba, del delfino, senza il gallo della negazione di Pietro, l'ariete del sacrificio di Abramo, i leoni della fossa di Daniele, gli uccelli che volteggiano nelle decorazioni arboree degli arcosoli. Si potrebbe scrivere la storia della pietà cristiana, in taluni aspetti meno appariscenti ma certamente non meno interessanti, seguendo l'evoluzione plastica e figurativa del tema suggerito da questo o quell'animale.

Fig. 99

I critici si sono trovati di fronte a serie difficoltà dovendo annettere un senso e una spiegazione simbolica alla fauna inserita così copiosamente nelle scene di contenuto religioso. Emile Mâle ritiene che gli iconografisti si siano attenuti all'interpretazione dei Santi Padri e alla copiosissima letteratura medievale nell'attribuire un valore allegorico alle varie figurazioni, mentre Henri Focillon non vede che una esigenza compositiva nell'inserzione degli animali nel contesto della scena religiosa e quindi una proliferazione esterna di ritmi e di masse. Se l'opinione del Mâle ha condotto a elucubrazioni piuttosto faticose di timbro romantico – c'è un'ascendenza letteraria da Gringoire a Villon a Rabelais a Hugo a Carducci che s'è dilettata della fauna mostruosa dei capitelli romanici – , la teoria del Focillon che tiene conto esclusivamente di valori formalistici e di paradigmi estetici oblitera del tutto il peso di una realtà storica qual'era la medievale che leggeva la natura in chiave simbolica.

Osserva il Debidour che la verità, come al solito, è nel mezzo e cioè non basta dire che il pavone è soltanto il simbolo della immortalità e nient'altro o che il pavone è soltanto un ritmo e null'altro. L'aneddoto e l'arabesco sono il corpo e l'anima della plastica medievale e non si può intendere né l'uno né l'altro scindendoli con un intervento arbitrario quanto innaturale. Il Debidour opportunamente ricorda come nel capitello di Moissac, dov'è descritto l'annunzio ai Pastori, l'anonimo lapicida abbia scritto in rilievo accanto alle masse plastiche degli animali il nome di ciascuno di essi, nel timore che l'osservatore non sapesse riconoscerli. Tuttavia le lettere non indicano il nome di ciascun animale, non sono subito leggibili, essendo distribuite a diversi livelli, e ciò allo sco-

po evidente di non attrarre eccessivamente l'attenzione del devoto. Vale a dire, le lettere esplicative, apposte accanto a ciascuna bestia, assolvono contemporaneamente alla funzione plastica e grafica.

L'esempio delle generazioni dei primi tre secoli, che adottavano le formule delle leggende pagane trasferendone il significato in un orizzonte spirituale, fu applicato anche nei secoli seguenti. *Fig. 100* Il Carcopino ha potuto dimostrare che i Padri attingevano ampiamente nel serbatoio della fauna mitologica pagana, dalle sirene agli ippocampi, per arricchire e variare il simbolismo cristiano. Nel sarcofago di Aguzzano e in quello di Lucio Furio alle Terme è rappresentato Ulisse che si tura le orecchie per resistere al canto delle sirene, simbolo, secondo il Wilpert, del fedele che respinge l'eresia.

Non reca quindi eccessiva sorpresa constatare come la diversità degli elementi su cui sono orchestrati gli arabeschi decorativi continui e si sviluppi tra il VI e il XII secolo. I temi risalgono ai favolisti greci, ai profeti ebraici, alle fantasie delle miniature irlandesi, ai tessuti e agli avori bizantini, e reca sopresa ancora maggiore vedere come gli echi di fonti culturali tanto dissonanti e lontani, di sapore squisitamente letterario, si trovino mescolati nelle decorazioni di chiese disseminate in località secondarie: l'aquila di Ganimede nel capitello della chiesa di Vézélay, o il cinocefalo sull'architrave della Collegiata di S. Ginesio o i mostri favolosi sulla facciata di San Flaviano a Montefiascone.

Il tema «animale» si trova introdotto anche nelle occasioni più impensate, dove per es. la densità sacra dell'ambiente sembrerebbe respingerne la presenza, come nel Ciborio di Parenzo (540 circa) in cui fra quattro enormi

uccelli senza zampe e dal sottile collo di struzzo spunta argutamente il profilo di una scimmia col muso di cinocefalo, o come nei capitelli di San Vitale di Ravenna che, sebbene dettati da un rigoroso decorativismo geometrico, recano nelle trame dell'abaco uccelli e quadrupedi affrontati.

I bestiarii

La legge mosaica aveva introdotto una fondamentale distinzione tra animali puri e impuri, animali sacri e profani e questa differenziazione, approfondita ed allargata in epoca paleocristiana, esplode fino a raggiungere un significato quasi universale nel secolo XII. È l'epoca d'oro dei *Bestiarii di Dio* e dei *Bestiarii di Satana*, di quei trattati, vale a dire, di storia naturale in cui la descrizione delle bestie è inseparabilmente congiunta ad una spiegazione simbolico-morale. Essi trovano un loro precedente nel *Physiologus* greco del II secolo, una sorta di leggenda dorata compilata ad Alessandria, tradotta in latino verso il V secolo, utilizzata certamente da Tertulliano, Ambrogio, Agostino, commentata in senso cristiano da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum Naturale* e da Onorio di Tours nell'*Imago Mundi* e che diede origine ai bestiarii del secolo XII di Filippo de Thaon e di Guglielmo Leclerc.

Al secolo XII risale il *Bestiario Toscano*, oggi perduto, la cui fonte latina era vicina al *De Bestiis* di Ugo di San Vittore e la cui eco può raccogliersi forse nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli nella parte dedicata agli animali. Essendo i Bestiarii principalmente «specchi morali» e non trattati didattici, gli autori non si preoccupavano più che tanto di distinguere tra mostri immaginari e bestie reali,

dal momento che il loro interesse consisteva nel discutere il significato metaforico e traslato di un animale e non la sua identità biologica. Avviene che a certuni animali, essendo simultaneamente simboli di Cristo e di Satana, si attribuiscano qualità opposte: il leone è generoso e feroce, l'aquila altera e rapace, il serpente guaritore e velenoso.

Tra gli animali che simboleggiano il Cristo il più conosciuto nelle figurazioni dell'arte cristiana è l'Agnello: l'agnello sacrificato della Pasqua ebraica, l'agnello indicato da Giovanni Battista, l'agnello apocalittico che apre il libro dai sette sigilli (simbolo di Cristo giudice), l'agnello della Passione (l'agnello crocifero e sanguinante) e della resurrezione (l'agnello con l'orifiamma in cui è inscritta la Croce): *Aries caro Christi*, dice Rabano Mauro. Talora, in alcune pitture e mosaici, l'agnello si trova fra due lupi ed è il simbolo della casta Susanna. Se gli agnelli sono dodici, significano il collegio apostolico, se di più (*oves*, *oviculi*), come nei mosaici basilicali, il gregge cristiano.

La Colomba dal biancore immacolato e dal carattere mite, l'uccello messaggero d'amore e inseparabile da Venere, è stato promosso a simbolo di Cristo e della castità. Nella scena dell'annunciazione, indica l'intervento dello Spirito Santo, e talora simboleggia la Chiesa: «La colomba ha le zampe rosse», dice Ugo da San Vittore, «perché la Chiesa avanza nel mondo sul sangue dei suoi martiri».

Tra gli animali che simboleggiano il Cristo, oltre l'ichtis del periodo precostantiniano, si trova frequentemente il cervo nei mosaici (Ravenna, Roma, Napoli) effigiato nell'atto di dissetarsi ai quattro fiumi del Paradiso.

Nel Medioevo esso era considerato nemico del serpente perché riusciva a divorarlo mediante una tattica astuta descritta nei Bestiarii; il cervo crocigero, da S. Eustachio a S. Uberto, è simbolo sia di Cristo Salvatore sia dei catecumeni. Nelle decorazioni dei sarcofaghi, delle transenne e nelle tarsie dei pavimenti si trova spesso il pavone, uccello apotropaico derivato dalla mitologia pagana nelle cui ali Hera aveva seminato i cento occhi di Argo; la carne del pavone, ritenuta incorruttibile, diventa per i cristiani simbolo dell'immortalità dell'anima.

Tra le figurazioni più curiose degli animali può annoverarsi l'aquila che significa il battesimo (secondo l'interpretazione del Salmo: «la tua giovinezza si rinnoverà come quella dell'aquila»), o l'Ascensione in quanto vola dritta verso il sole e tra i suoi figli sceglie quelli che hanno resistito all'accecante bagliore; la donnola ritenuta nemica dei serpenti e soprattutto il basilisco; lo struzzo com'è raffigurato negli stalli del coro di Berchtesgaden, che salva i suoi nati rompendo l'involucro col proprio sangue come Cristo salva col sangue i credenti dall'inferno. Il caprone, simbolo di lubricità, associato a Pan e ai Satiri, ucciso per i peccati d'Israele, diventa simbolo del sacrificio di Cristo; il liocorno, onagro mai esistito, che secondo la leggenda poteva catturarsi solo attirandolo con la presenza di una vergine, diventa simbolo di Maria, della nascita verginale, e quindi dell'incarnazione del Cristo, (*Christus spiritualis unicornis*); il leone, emblema del Cristo, significa anch'esso l'Incarnazione perché, come il Figlio di Dio si nasconde nel seno di Maria, così il leone cancella con la coda la traccia dove passa e significa pure la resurrezione perché al ruggito del maschio i leoncelli, nati ciechi, spalancano gli occhi: «leo

resuscitat catulos suos». Il pellicano che, nel paliotto di Bonifacio VIII di Anagni e nel fregio della cattedrale di Strasburgo è ritratto nel gesto di donarsi in cibo ai suoi piccoli, diventa il simbolo dell'Eucaristia; la fenice, così frequente nelle decorazioni romaniche, che vive più di cinquecento anni e il cui nido s'incendia al calore del sole, significa il Cristo bruciato dalla sua passione.

Tra i simboli della virtù ricorrono dal V secolo in poi l'ape e il castoro che come l'elefante e il liocorno significano la castità; il cane, ritenuto impuro dagli antichi, diventa l'emblema del vescovo che sorveglia il suo gregge; il gallo (*gallus jacentes excitat*) così di frequente raffigurato nella banderuola di rame issata sui campanili (*gallus æneus vento versatilis*) significa la vigilanza; il cigno, l'animale amoroso di Leda, scelto come emblema da Claudia di Francia nel castello di Blois con il porcospino di Luigi XII e la salamandra di Francesco I, simboleggia per il suo candore la purezza; l'elefante, non di rado e sia pure con approssimazione maldestra raffigurato nella scultura romanica, sta a significare, oltre alla castità, il battesimo in quanto la femmina *parturit super aquam* mentre il maschio monta la guardia per scacciare il dragone; l'ermellino, che nell'inverno diventa bianco, sta ad esprimere la verginità (*malo mori quam fœdari*, è il motto inserito dal Carpaccio nel *San Giorgio* sotto forma di F. N. della Rovere); la salamandra che sfida il fuoco è il santo che passa indenne attraverso la fiamma delle passioni; il serpente è la prudenza; la tartaruga, che vive ritirata nel clipeo, esprime il pudore matrimoniale della donna.

Tra gli animali che simboleggiano Satana vanno ricordati la balena che, trasformandosi in isola, inganna i marinai trascinandoli in fondo al mare come Satana trascina

le anime in fondo all'inferno; il caprone dal piede forcuto, il camaleonte che muta colore e inganna; il gatto nero che nell'Annunciazione del Lotto è messo in fuga dall'apparire dell'angelo; il cane tricefalo (*demoni canes infernales*); il coccodrillo simbolo dell'ipocrisia; le rane vomitate dal dragone dell'Apocalisse che simboleggiano gli spiriti impuri. Anche l'orso per S. Agostino rappresenta il diavolo, per Ippolito il peccato, per san Bonaventura la carne; la volpe, che devasta la vigna del Signore, sta per la lussuria; la pantera, che si accoppia a tutte le bestie, significa la concupiscenza; la scimmia secondo Ugo di S. Vittore è immagine del demonio: *diabolus simia Domini*.

Frequenti pure sono nelle decorazioni dell'arte cristiana, fino all'alto medioevo, le raffigurazioni di animali favolosi, quali l'aspide, il basilisco, la chimera, il dragone che in genere stanno ad interpretare lo spirito del male, come del resto anche i mostri semiumani derivati pur essi dal mondo leggendario pagano, il mondo dei satiri, dei centauri, della sfinge, delle sirene, del cinocefalo.

BIBLIOGRAFIA

C. HÜLSEN, *Le Chiese di Roma*. Firenze 1927.

J. G. DAVIES, *The Origin and Development of early Church Architecture*. London, 1952.

R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum romanarum*, S. C.V. 1934.

F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kirchen in Rom*. Basel 1948.

J. A. HAMILTON, *Byzantine Architecture and Decoration*.

CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*. 2 ed., Paris, 1925.

J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*. Paris, 1947.

J. STRZYGOWSKI, *Origin of Christian Church Art*. Oxford, 1923.

The Excavations at Dura Europos. Final Report VIII, Yale Univ., 1956.

G. DIX, *The shape of Liturgy*. 1945.

F. I. DÖLGER, *Antike und Christentum*. III Heft., p. 361, 1940.

F. GROSSI GONDI, *I Monumenti Cristiani*. Roma, 1923.

E. DYGGVE, R. EGGER, *Forschungen in Salona*, III, 1939, pag. 81 e ss.

E. DYGGVE, *La basilica ipetrale per cerimonie*. Ravenna, 1941.

E. KIRSCHBAUM, *Der Raumcharakter der altchristlichen Basilika*. «Rivista di Arch. Crist.», 1936.

G. LEROUX, *Les origines de l'edifice hypostyle*. Paris, 1913.

G. P. KIRSCH, *Gli edifici cristiani nell'antichità* (App. III vol, ediz. ital. della *Storia della Chiesa* del Fliche-Martin. Torino 1940).

G. GIOVANNONI, *Nuovi contributi alla genesi della basilica cristiana*. «PARA», s. II, t. 15, 1921.

A. MUNOZ: *Caratteristiche costruttive e tecniche della bas. paleocr.* (in «Atti del IV Congresso», I).

I. P. RICHTER, *Der Ursprung der abendlandischen Kirchengebaüde*. Vienna, 1918.

A. SCHULTZE, *Basilica*. Berlino, 1928.

P. Lemerle, *Philippe et la Macédoine* . . . Paris, 1945.

S. Bettini, *L'architettura bizantina*. Firenze, 1937.

Rumpler-Schlachter, *Le triomphe de la coupole*. Strasbourg, 1947.

G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*. Roma, 1957.

Apolloni-Ghetti, G. De Angelis D'Ossat, A. Ferrua, C. Venanzi, *Le strutture murarie delle chiese paleocristiane di Roma*, R.A.C., 1945, p. 3.

B. Bagatti, *I battisteri della Palestina* («Actes du V Congrès»).

Kirsch-Klauser, *Reallex für Antike und Christentum*. Lipsia, 1950.

J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München, 1924.

R. Krautheimer, *Il transetto nella basilica paleocristiana* («Actes du V Congrès»), 1954.

H. Frankfort, *The Art and the Architecture of the Ancient Orient*. London, 1954.

A. Grabar, *Martyrium*, 3 vol., Paris, 1943-46.

G. Giovannoni, *Edifici centrali romani*. Roma, 1902.

G. Giovannoni, *Origini romane della cupola bizantina* (in «Atti V Congresso di studi bizantini». Roma, 1940).

G. De Angelis D'Ossat, *Romanità delle cupole paleocristiane*. Roma, 1946.

A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliquies dans l'art chrétien antique*. Paris, 1946.

W. F. Deichmann, *Frühstlichliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden, 1958.

G. De Angelis d'Ossat, *Studi Ravennati*. Ravenna, 1962.

R. Farioli, *Ravenna paleocristiana scomparsa*. Ravenna, 1961.

G. Rohfs, *Primitive Kuppelbauten in Europa*. München, 1957.

L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la Coupole*. Paris, 1956.

G. BERTHELOT ET J. BALŒDENT, *Art et secrets des bâtisseurs*. Hachette, 1962.

W. MAC DONALD, *L'architettura paleocristiana e bizantina*. Rizzoli, 1964.

G. MATTHIAE, *Le chiese in Roma dal IV al X secolo*. Cappelli, 1962.

F. W. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958.

PITTURA

J. WILPERT, *La pittura delle Catacombe romane*. Desclée, 1903.

J. WIRTH, *Römische Wandmalerei*. Berlin, 1934.

W. POHL, *Die altchristliche Fresko*. Fribourg, 1916.

CUMONT, *Fouilles de Doura Europos*. Paris, 1926.

DU MESNIL DU BUISSON, *Les peintures de la Synagogue de Doura Europos*. Rome, 1939.

L. BREHIER, *L'art chrétien, son development iconographic ecc*. Paris 1923.

C. H. KRAELING, *The excavations of Dura Europos*. New Haven, 1956.

M. BORDA, *La pittura romana*. Milano, 1958.

F. WICKHOFF, *Roman Art*. London, 1900.

J. DE WIT, *Spätrömische Bildnismalerei*. Berlin, 1938.

E. STRONG, *L'arte in Roma antica*. Bergamo, 1929.

R. BIANCHI-BANDINELLI, *Il problema della pittura antica*. Firenze, s.d.

L. CURTIUS, *Wandmalerei Pompejis*. Leipzig, 1931.

A. MAIURI, *La peinture romaine*. Genève, 1953.

D. MUSTILLI, *Pittura e Mosaico* (sta in: *Guida allo studio della civiltà romana antica*). I.E.M., 1954 (pagg. 107-123).

P. Styger, *Die römischen Katakomben.* Berlin, 1933.

S. Bettini, *Pittura cristiana delle origini.* Novara 1942.

Richter-Taylor, *The golden Age of classical Christian art.* London, 1904.

C. Cecchelli, *La decorazione paleocristiana* (in «Atti del IV Congr. Intern. di Arch. Crist.»). Città del Vaticano, 1948.

R. Bianchi-Bandinelli, *Impressionismo antico*, sta in «Via dell'Impero» 1943, n. 3.

C. Cecchelli, *La pittura dei cimiteri cristiani dal V al VII s.* (in «Corsi di cultura dell'Università di Bologna», 1958).

C. Cecchelli, *La Chiesa delle Catacombe.* A.V.E., 1943.

N. Rostozev, *Rapport sur les fouilles de Doura-Europos* (campagne de 1936-1937, «Acad. Inscript.» 1937).

M. Cough, *The Early Christian Art.* G. Daniel, 1961.

G. R. Morey, *Early Christian Art.* Princeton, N.Y., 1953.

A. Michel, *Histoire de l'Art.* Paris, 1926.

E. Kirschbaum, *Le catacombe romane e i loro Martiri.* Roma, 1949.

E. W. Antony, *Romanesque Frescoes.* Princeton, 1954.

D. Talbot Rice, *The beginnings of Christian Art.* London, 1957.

W. Weidle, *Mosaiques paleochrétiennes et byzantines.* Milan-Florence, 1954.

A. Grabar, *Byzantine Painting.* Skira, Genève, 1953.

E. Dalton, *East Christian Art.* Oxford, 1925.

W. F. Volback-M. Hirmer, *Arte paleocristiana.* Sansoni, 1958.

W. Dorigo: *L'arte tardoromana*, Feltrinelli, 1966.

SCULTURA

P. E. Arias, *Scultura Romana*. D'Anna, Napoli 1942.

E. Strong, *Roman sculpture from Augustus to Constantin*. London, 1907.

G. Becatti, *L'Arco di Costantino*, sta in «Crit. d'Arte», 1940.

G. Becatti, *Aspetti del ritratto romano: gli Antonini*, sta in «Le Arti», 1941.

A. Calderini, *I Severi*. Cappelli, 1949.

F. Gerke, *Die christliche Sarkophagen der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin, 1940.

G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani*. Soc. Amici Cat., 1949.

F. Gerke, *Das Heilige Antliz*. Berlin, 1940.

F. Gerke, *La scultura paleocristiana in Occidente*. Ravenna, 1959, fasc. II.

H. Focillon, *L'art des Sculpteurs Romains*. Paris, 1931.

Frühchristliche Kunst aus Rom. Essen, 1962.

L. de Bruyne, *Materia e spirito nella plastica paleocristiana* (in «RAC. 1949» pp. 25-47).

F. Saxl, *Pagan and Jewish elements in early Christian sculptures*. London, 1957.

L. Bréhier, *La Sculpture et les Arts mineurs byzantines*. Paris, 1936.

M. Simon, *Symbolisme et tradition d'atelier dans la première sculpture chrétienne* («Atti del V Congr. d'Archeologia crist»., 1954).

F. Gerke, *La scultura ravennate*, sta in: «Corsi di cultura sull'arte raven.», Bologna, 1959.

F. Gerke, *La scultura paleobizantina in Occidente*, sta in «Corsi di cultura dell'arte ravennate». Bologna, 1959.

G. de Francovich, *Studi sulla scultura ravennate*, sta in «Felix Ravenna», agosto-dic., 1958.

G. Becatti, *L'Arte Romana*. Garzanti, 1962.

A. Frova, *L'Arte di Roma e del mondo romano*. UTET, 1961.

A. Grabar, *L'Arte paleocristiana*, Feltrinelli, 1967.

MOSAICI

J. Wilpert, *Die römischen mosaiken und malereien der christliche Bauten von IV bis XIII Jahr.*

C. Cecchelli, *Mosaici romani del V e VI sec.*, sta in «Corsi di Cultura della Università di Bologna», 1958.

S. Bettini, *Mosaici cristiani*. Novara, 1942.

C. Cecchelli, *Origine del mosaico parietale cristiano*. Milano, 1922.

R. Hugh, *Altchristliche Mosaiken* . . . Bern, 1943.

R. Paribeni, *Contributo allo studio sistematico dei mosaici di Ravenna*. «Atti XIX Congresso degli Orientalisti», 1935.

A. W. Byvanck, *Das Problem der Mosaiken von Santa Maria Maggiore*, in «Festschrift H. Hanloser», 1961.

G. J. Hoogewerff, *Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano e altri mosaici romani* (in «Atti della Pont. Acc. Rom. di Arch.» 1952).

C. Cecchelli, *Le «imagines» imperiali in S. Vitale* (in «Felix Ravenna», dic. 1950).

F. Gerke, *La «metamorfosi» nell'arte protobizantina* (in «Corsi di Cultura dell'arte ravennate», Bologna, 1960).

G. Bovini, *Ravenna e i suoi mosaici*. Novara, 1961.

British Museum, «Catalogo delle pitture e mosaici greco-romani».

B. Bagatti, *Note sul contenuto dottrinale dei mosaici di Aquileia*, sta in «RAC. 1958», pp. 119-135.

G. Brusin, *Contributo all'interpretazione dei mosaici nella zona della basilica di Aquileia*, sta in «Atti Congr. Arch. Chr.» 1954.

L. Bréhier, *La sculp. et les arts mineurs byzantines*. Paris, 1936.
Das Erste Jahrtausend, *Kultur und Kunst in werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*. Düsseldorf, 1962 (vari autori).
«Frühchristliche Kunst aus Rom». Essen, 1962.
A. Grabar, *L'età d'oro di Giustiniano*, Feltrinelli, 1966.

SUL SIMBOLISMO

L. De Bruyne, *Les lois de l'art paléochrétien* («Rév. Arch. Cr.», Anno XXXV, N. 1-4, 1959).
L. De Bruyne, *L'initation chrétienne* («Rév. des Sciences religieuse», Strasbourg, Dic. 1962).
L. De Bruyne, *L'arte cristiana nella Roma sotterranea* in «Roma Nobilis», 1953.
M. Rostovzez, *Vexillum and Victory*, in «Journal of Roman Studies», 1942 (pag. 92-107).
A. Grabar, *Le portrait dans l'iconographie paléochrétienne.* «Rev. des Sciences Religieuses», N. 3-4, 1962.
L. Bréhier, *L'Art Chrétien: son development iconographique des origines.* Paris, Laurens, 1928.
C. Cecchelli, *Per una comprensione integrale dell'iconografia cristiana* (in «Atti del V Congresso Int. di Arch. cr.») Roma 1956.
J. Daniélou, *Les Symboles chrétiens primitifs.* Ed. du Seuil. 1961.
Kirsch, *Sull'origine dei motivi iconografici nella pittura cemeteriale.* «R.A.C. 1927» pag. 259-287).
Styger, *Die altchristliche Grabenskunst.* München, 1927.
G. Bovini, *Momenti tipici del linguaggio figurativo della pittura cemeteriale* (in «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», Ravenna, 1957).
L. Réau, *Iconographie de l'Art chrétien.* Paris, 1955.

B. BAGATTI-J. MILIK, *Gli scavi del «Dominus flevit»*. Gerusalemme, 1958.

J. CARCOPINO, *De Pythagore aux Apôtres*. Paris, 1956.

R. M. GRANT, *Gnosticism and Early Christianity* (p. 52-66). N. Y., 1959.

L. GOPPELT, *Christentum und Judentum*. Güterlsloh, 1954.

G. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*. Istituto Arti Grafiche, 1959.

TESTIMONIANZE SCRITTE

AVVERTENZA

Si dà qui una breve silloge di alcuni passi degli scrittori dei primi secoli, sia latini che greci, tradotti direttamente dal testo del Migne o del Corpus, *di Vienna. La scelta è stata fatta con criterio informativo, limitandosi, nella maggior parte dei casi, alla descrizione redatta dallo scrittore e alle impressioni da lui tratte. Atteso il carattere di questo saggio, si è creduto opportuno dare notizia delle testimonianze di natura quasi giornalistica e tralasciare quesiti di altro ordine, estetico, storico, teologico, che son fuori dagli scopi prefissi dall'A.*

TESTI LATINI

PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche* (trad. a cura di Silvio Ferri, Palombi, Roma)

«Sugli inizi della pittura regna grande incertezza . . . Tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea. Pertanto la prima pittura fu così; la seconda fu a colori unici, detta poi monochromatos quando già era in uso quella più complicata a vari colori. La pittura monocromatica dura tal quale anche adesso (c. 15).

La pittura lineare, quella del contorno all'ombra, sarebbe inventata da Filoches Egizio o da Cleante di Corinto . . . Il primo a colorire figure fu Ecfantos di Corinto, che usò il colore del coccio pesto. Un altro Ecfantos . . . venne in Italia, come dice Cornelio Nepote, seguendo Damarato, padre del re Tarquinio Prisco (c. 16).

La pittura era giunta a perfezione anche in Italia. Esistono anche oggi a Ardea, in alcuni templi, pitture almeno più antiche di Roma; pitture che io ammiro quanto nessun'altra, così fresche dopo tanto tempo, pur essendo allo scoperto (c. 17).

Anche presso i Romani la pittura ebbe onore assai presto, dal momento che una celebre *gens* quella dei Fabi derivò da quest'arte il cognome di Pittori. Il primo che porti questo cognome dipinse di propria mano il Tempio della Salute nell'anno di Roma 450 (304 a. C.). Questa pittura durò fino ai nostri giorni, essendo arso il tempio sotto Claudio. Dopo di essa ebbe risonanza nel Foro Boario, nel Tempio di Ercole, una pittura del poeta Pacuvio, nato da una sorella di Ennio;

la sua fama di tragediografo rese ancor più celebre l'arte della pittura in Roma (c. 19).

L'esercizio della pittura non fu più osservato da cittadini di rango, se non si vuol ricordare Turpilio, cavaliere romano, oriundo di Venezia . . . e nostro contemporaneo del quale anche oggi rimangono a Verona bei quadri. Costui dipingeva con la mano sinistra . . . Si dilettava di piccoli quadretti Tidedio Labeone, or ora morto dopo lunga vecchiaia, già pretore e proconsole di provincia Narbonense: «Sed ea re in risu etiam contumeliæ erat» (c. 20).

La dignità di pittura crebbe alta in Roma dal tempo di Manio Valerio Massimo Messala che, per primo, nell'anno di Roma 490 (264 a.C.) espose in un lato della Curia Hostilia un quadro di battaglia da lui vinta in Sicilia sui Cartaginesi . . . (c. 22).

Fu salutata da grande ammirazione la scena dipinta per i giuochi di Claudio Pulcro, quando i corvi ingannati dell'immagine, volarono sulle imitazioni pittoriche delle tegole (c. 23).

Il primo a dare pubblica reputazione ai quadri stranieri fu Lucio Mumnio che per 600.000 denari comprò un quadro di Aristeides raffigurante Bacco . . . (c. 24).

Ma fu Cesare dittatore che diede ufficialmente la massima autorità ai quadri quando dedicò Aiace e Medea davanti al Tempio di Venere Genitrice; poi Marco Agrippa . . . che comprò per 1.200.000 sesterzi due quadri a Cizico . . . (c. 26).

Soprattutto Augusto . . . Nella Curia che egli inaugurava nel Comizio, murò due quadri . . . Nikias dice di averla dipinta lui a encausto: adopera infatti questa parola greca (c. 27).

. . . Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis (c. 28).

Dopo un certo tempo l'arte trovò la luce e le ombre in seguito alla constatazione che la differenza dei colori era acuita ed eccitata dalla loro alterna giustapposizione. In seguito si aggiunse la luminosità, cosa ben differente dalla luce e chiamarono *tonos* l'intervallo tra luce e ombra, *armogé* il contatto e i passaggi dei colori (c. 29).»

Al capitolo 30 Plinio distingue i colori in due classi: austeri o floridi. Sono *floridi* il minio, l'armenio, il cinnabaris, il crisocolla, l'indico, il purpureo e *austeri* gli altri. Fino al capitolo 48 Plinio fa la descrizione dei vari colori, della loro composizione, origine, e qualità.

«Le cere nella pittura a fuoco – (cioè nell'encausto) si tingono con gli stessi colori che vengono impressi in modo indelebile sulle pareti, però con altro procedimento (alieno genere) (c. 49).

Con soli quattro colori . . . fecero le loro opere immortali Apelle, Ezio, Melanzio, Nicomaco: il melino tra i bianchi, l'attico tra i silicei (giallo), la sinopis pontica tra i rossi, l'atramento tra i neri. Ora che la porpora ha emigrato perfino sulle pareti, e l'India ci invia il limo dei suoi fiumi e il sangue dei serpenti e degli elefanti, non abbiamo più pittura. Tutte le cose migliori s'ebbero allora quando minori erano le risorse (c. 50).

Neanche tacerò la pazzia della nostra epoca in fatto di cultura».

Plinio accenna a Nerone che ordinò una pittura su tela di 120 piedi esposta sull'Esquilino. La tela fu colpita dal fulmine (c. 51).

«Questa dell'immagine reale è la mèta più alta in pittura da molti secoli (c. 52).»

Non tutti gli scrittori sono però d'accordo sul tetracromismo. Per esempio Cicerone:

Bruto 18,70: «Lodiamo Zeusi, Polignoto, Timante e le forme e il disegno (lineamenta) di coloro che hanno usato soltanto quattro colori; però in Ezio, Nicomaco, Protogene, Apollo tutto è già perfetto».

«Non c'è gloria se non per coloro che dipinsero quadri: gli antichi non abbellivano le pareti soltanto per i signori e i padroni . . . L'arte loro interessava tutta la città e il pittore era considerato proprietà dell'Universo: pictor res comunis terrarum erat (c. 118).»

Di Apelle, Plinio ricorda, oltre le molte opere per cui restò famoso, le invenzioni tecniche di cui si giovarono gli altri artisti:

«una sola cosa nessuno potè imitare, l'uso cioè di verniciare le opere ultimate con una mano di *atramentum* cosí leggera, che esso, riflesso, provocava un bianco colore di chiarità, e preservava la pittura dalla polvere e dal sudiciume» (79-97).

Dopo aver ricordato Aristide di Tebe, Protogene di Cauno («il suo capolavoro è a Roma, nel Tempio della Pace; mentre vi lavorava si dice vivesse di lupini ammollati»), Asclepiodoro, Nicofane e altri, Plinio passa a parlare di alcuni artisti suoi contemporanei di un *Ludius* dell'età augustea «che per primo inventò la pittura leggiadra delle pareti ov'egli dipinse ville e porti e giardini, boschetti sacri, foreste, piscine» e «molte altre preziosità e facezie di questo genere» (116-117); di un *Arellius* «famoso a Roma poco prima di Augusto» che dipingeva le dèe ritraendola dalle sue modelle (c. 119) e di un *Famulus* che «visse poco fa; grave e severo e al tempo stesso florido e umido». Di lui c'era una Minerva che «guardava sempre lo spettatore da qualsiasi direzione la si osservasse».

«Non risulta chi primo abbia escogitato la tecnica dell'encausto: dipingere cioè a cera passandovi sopra il fuoco (c. 122).»

*

VITRUVIO, *Architettura* (recensione del testo a cura di Silvio Ferri, Palombi, Roma).

«Le pareti siano coperte con grosso intonaco, e sopra mentre si asciuga la copertura, si tiri sopra uno strato di arena (calce e sabbia) e lo si applichi a regola d'arte, con riga e corda per le lunghezze, col filo a piombo per le altezze, con la squadra per gli spigoli . . . Asciugato questo strato se ne induca un terzo: quanto più spesso sarà lo strato di arena, tanto più l'intonaco resisterà alla vecchiaia . . .

Poi si stenda la superficie con polvere granulosa di marmo . . . steso lo strato a granuli grossi, e seccato, se ne tracci un altro più fino; e si comprima bene e si stropicci bene; se

ne induca infine uno più sottile. Così con tre strati di arenato e tre di marmo le pareti saranno consolidate . . . I colori diligentemente stesi sull'intonaco ancora umido (*udo tectorio*), appunto per questo non si staccano, ma rimangono in eterno . . .

Se si fanno un sol strato di calce e arena e un'altro solo di marmo pesto, ne risulta un debole spessore esposto alle crepe e per di più il manco di spessore non conferisce splendore alla pittura» (*De Architectura*, L. VII c. IV, 16).

«La pittura è immagine di ciò che è o può essere . . . Gli antichi . . . imitarono da prima l'aspetto cangiante e il collocamento dei rivestimenti marmorei; in seguito le svariate distribuzioni . . . poi imitarono figure di edifici, simulacri di dei o scene mitologiche.

Ma tutti questi temi pittorici i quali venivan presi come copia di cose vere, ora, per l'iniquo costume vengono abbandonati e spregiati; sugli intonaci si dipingono cose insensate, piuttosto che immagini normali di oggetti definiti; invece di colonne, calami striati; in luogo di frontoni, appiccicature con foglie crespe e viticci; e candelabri che sostengono figure di tempietti, sui frontoncini dei quali sorgono, come da radici, in mezzo a volute, teneri fiori che presentano senza alcun senso statuine sedute sopra di loro . . .

A questo hanno portato i nuovi costumi; giudici depravati convincono d'inettitudine artistica ciò che invece è eccellenza e bontà d'arte; le menti infatti malate e piene di nebbia, non sono più capaci di apprezzare ciò che è grandioso e de coroso» (ib., L. VII, c. V).

*

Il *Testamento di Nostro Signore Gesù Cristo* è uno dei libri in uso presso le comunità cristiane dei primi secoli. Esso fu

composto nella seconda metà del V secolo probabilmente nella cerchia monofisita della Siria.

Testamentum Domini Nostri J. C., (Magonza 1899) - pagg. 153-156.

«La Chiesa dev'essere così: abbia un triplice ingresso sul tipo della Trinità. Il *diaconicon* sia nella regione destra dell'entrata, ch'è a destra perché si possano esaminare le oblazioni offerte per l'eucaristia. Il diaconico abbia l'atrio con il portico tutt'intorno. Nell'atrio ci deve essere il battistero lungo 21 cubiti per simboleggiare il numero completo dei profeti e largo 12 per simboleggiare coloro che ebbero il mandato di predicare l'evangelo. Sia unica l'entrata e triplice l'uscita. Si provveda che la chiesa abbia la casa dei catecumeni ch'è anche il luogo degli esorcizzandi; questa casa non dev'essere separata dalla chiesa (cioè dalla sacra costruzione), perché i catecumeni ivi entrando possano ascoltare le lezioni, i canti spirituali e i salmi. Il trono dev'essere volto a oriente con a destra e a sinistra il posto (o i sedili) per i presbiteri; a destra siedono coloro che sono più eminenti e venerabili e che predicano, e a sinistra quelli di mezza età. Il posto dov'è il trono dev'essere rialzato di tre gradini perché su tre gradini deve collocarsi anche l'altare. La costruzione abbia a destra e a sinistra due portici uno per gli uomini e uno per le donne. Tutto l'ambiente dev'essere illuminato sì da consentire la lettura. L'altare sia munito di un tendaggio di puro bisso, perché è il luogo senza macchia. Anche il battistero sia coperto da un velo. A scopo di tenerne memoria si provveda un luogo dove il sacerdote sedendo con il protodiacono e i lettori prenda il nome di coloro che offrono le oblazioni, o di quelli per i qua-

li essi li presentarono di modo che quando il vescovo offre il sacrificio, il lettore o il protodiacono li nomini durante la commemorazione che fanno per essi i sacerdoti e il ceto dei supplicanti. Il luogo riservato ai presbiteri sia al di qua del tendaggio vicino al luogo della commemorazione. Il corthanas e il gazofilacio intero (*probabilmente il tesoro ove si raccoglievano le offerte dei fedeli*) sia accanto al diaconico. Il luogo della lettura fuori dell'altare ma poco distante. La casa del Vescovo vicino al luogo detto *atrio*, e ivi siano le case delle vedove . . .; quelle dei presbiteri e dei diaconi siano situate dopo il battistero. Quivi stiano le diaconesse accanto alla porta della casa del Signore. La chiesa abbia in prossimità un ospizio dove il protodiacono riceve i pellegrini».

*

Gli otto libri delle *Costituzioni Apostoliche* sono la più vasta collezione di disposizioni legislative e liturgiche dell'antichità cristiana. I primi sei libri sono di oggetto analogo ai *Didascalici*; il settimo, almeno nella prima parte, è uno sviluppo della *Didaché*, l'ottavo è il più originale. L'autore, lo pseudo-Clemente, è un ariano, vissuto verso la fine del IV secolo.

Constitutiones Apostolorum (L. II, c. 57).

«L'edificio dev'essere di forma oblunga, volto a oriente, provvisto di pastophoria a destra e a sinistra dal lato che guarda a oriente e a forma di naviglio. La cattedra del Vescovo sarà innalzata al centro e il collegio dei presbiteri siederà ai suoi lati, i diaconi in piedi, pronti, vestiti leggermente, simili ai marinai e ai capirematori. Essi vigileranno perché

nell'altra parte della chiesa, i laici prendano posto ordinatamente senza far discussioni e le donne si seggano senza far chiasso. Il lettore si metterà nel centro (della chiesa) su un punto elevato . . . Gli ostiarii saranno alla porta d'ingresso degli uomini, le diaconesse a quella delle donne». (*Constitutiones Apostolorum*, L. II, c. 57).

*

QUINTO SETTIMIO TERTULLIANO nacque a Cartagine circa il 160 ed era figlio di un ufficiale romano. Studiò diritto a Roma e tornò a Cartagine cristiano intorno al 197.

Il suo rigore intellettualistico e l'incapacità d'ogni compromesso lo condussero al montanismo, dopo di essere stato uno dei più vigorosi polemisti e uno dei più geniali scrittori delle generazioni paleocristiane.

Nel *De Pudicitia* (Cap. VII, P.L.I., 1045) Tertulliano accenna ai calici decorati con miniature relative ai fatti del Nuovo Testamento. Polemizzando con gli «psichici» che riammettevano nella chiesa i peccatori carnali, egli nega che i passi scritturistici, e tra essi quello del Buon Pastore, possa essere interpretato in tal senso: «A parabolis licebit incipias, ubi est ovis perdita a Domino requisita, et humeris ejus revecta. Procedant ipsæ picturæ calicum vestrorum, si vel in iis perlucebit interpretatio pecudis illius, utrumne christiano an etnico peccatori de restitutione conliniet».

Dopo aver sostenuto che dalla Bibbia non può cavarsi argomento che giustifichi tanta debolezza, e che la testimonianza del libretto il *Pastore* non è valido perché lo scritto non è canonico anzi ereticale, Tertulliano continua (cap. X): «Da lui (dal *Pastore*) tu prendi l'iniziazione: forse ti difenderai al riparo dell'autorità di questo Pastore che dipingi sul calice,

profanatore esso stesso del sacramento cristiano, al quale quindi conviene l'appellativo d'idolo della sbornia e asilo dell'adulterio, dove tu nulla assaggi più volentieri della pecora della seconda penitenza. Ma io mi abbevero agli scritti di quel Pastore che non può esser fatto a pezzi». Donde appare che i calici liturgici del III secolo erano di materia fragile, vetro o coccio.

Passato al Montanismo, Tertulliano condanna severamente non soltanto la fabbricazione dalle immagini ma qualsiasi ornamento. «Non c'è differenza se costruisci o abbellisci, se edifichi un tempio, un altare o un'edicola o fai una cornice o hai fabbricato le statue o anche la casa» (*Idol*, VIII, 1). Perciò gli artisti cristiani devono astenersi dal fabbricare e dipingere immagini di dèi pagani.

*

MINUCIO FELICE sarebbe fiorito al tempo di Alessandro Severo (222-225). Di lui non si sa altro che «fuit Romæ insignus causidicus», com'è del resto dimostrato dalla qualità della redazione dell'*Octavius*, l'ottavo libro dell'*Adversus nationes*, ch'è una bella imitazione delle *Tuscolane* di Cicerone, senza alcun accento soprannaturale.

Essendo la loro una religio illicita, i cristiani dei primi secoli non possedevano chiese, ma si radunavano in luoghi appartati, nelle cosiddette ecclesiolæ domesticæ e spesso in catacomba. I polemisti pagani se ne avvantaggiarono affermando che essi avevano qualche cosa da nascondere. «Perché non hanno are, né templi, né statue conosciute?» obiettava Cecilio. L'accusa doveva essere nota se fu ripresa e confutata da Arnobio, Lattanzio e da Origene.

È a tale genere di accuse cui risponde Minucio Felice (*Oc-*

tavius, c. XXXII): «Ritenete davvero che noi occultiamo quello che veneriamo perché non abbiamo né altari né are? Quale immagine potrò io mai inventare se l'uomo stesso, a ben pensarci, è l'immagine di Dio? E quale chiesa gli costruirò se egli non può essere contenuto dal mondo intero da lui fabbricato? Ed avendo in quanto uomo estensioni maggiori, dovrò rinchiudere la potenza di tanta maestà in una edicola? Non è meglio dedicargli la nostra mente? Non è meglio consacrargli il nostro cuore? Dovrò offrire ostie e vittime a Dio, che egli ha dato a mio uso, per ritornargli il dono? Sarebbe da ingrato, quando c'è da offrirgli come ostia la bontà dell'animo, la purezza della mente, la sincerità delle parole. Chi coltiva l'innocenza, supplica Dio; chi applica la giustizia, liba a Dio; chi rifugge dalle frodi, propizia Dio; chi salva l'uomo dal pericolo, sacrifica una vittima opime. Questi sono i nostri sacrifici; queste sono le cose consacrate a Dio; da noi è stimato più religioso colui ch'è più giusto».

*

COSTANTINO con il famoso editto del 313 conferì al cristianesimo riconoscimento pubblico e l'equiparazione ai culti pagani. Concesse, tra l'altro, l'immunità agli ecclesiastici e la capacità di ereditare alle chiese. All'atteggiamento favorevole di Costantino corrispose quello ostile di LICINIO, suo cognato, che dal 320 in poi adottò una serie di provvedimenti restrittivi nei confronti dei cristiani. Sconfitto a Tessalonica, Licinio fu dopo poco giustiziato (325). La restaurazione della monarchia assoluta fu di grande vantaggio per il consolidamento della religione cristiana.

L'editto *pro religionis libertate* bandito a Milano da Costan-

tino e Licinio stabiliva fra l'altro che «ai Cristiani e a chiunque altro fosse data facoltà di seguire la religione desiderata ... che a nessuno fosse negata la licenza di seguire o di scegliere l'osservanza e il culto cristiano ...; che chiunque ha deciso di seguire la religione cristiana possa farlo liberamente e costantemente senza venire molestato o impedito ... Stabiliamo inoltre a favore dei Cristiani che siano loro restituiti immediatamente e senza tergiversazioni quei luoghi dove essi solevano adunarsi e che risultano acquistati dal nostro fisco e da qualcun altro; essi siano restituiti senza denaro e senza maggiorazioni di prezzo; e qualora risultano donati, siano subito restituiti ai Cristiani ... E poiché si sa che i Cristiani possedevano non soltanto i luoghi dove si adunavano ma anche altri, di proprietà non dei privati ma della corporazione, pur essi siano restituiti senza esitazioni ai medesimi Cristiani, e cioè alla corporazione e alle congreghe cui appartengono». (Eusebio, *Hist. Eccl.*, X, 5; cf. P. L. 8, 106-108).

Della energia con cui Costantino difendeva i cristiani e le sètte cristiane duramente perseguitate nei primi tre secoli, si ha una ulteriore prova nella disposizione datata da Costantinopoli (nov. 335) in base alla quale un giudeo non poteva tenere in schiavitù un cristiano o di altra setta da lui circonciso, ma consentirgli di godere dei privilegi della libertà. Era un atteggiamento codesto che corrispondeva alla polemica piuttosto aspra e vigorosa dei Padri e degli scrittori ecclesiastici sia greci che latini dei primi secoli nel confronto degli Ebrei.

«Avendo da tempo considerato che non debba essere limitata la libertà di religione ma debba invece consentirsi all'arbitrio e alla volontà di ciascuno di praticare le cose divine secondo la propria coscienza, abbiamo deciso che sia gli altri sia i cristiani possano seguire la fede della propria setta e religione.

. . . Per la qual cosa essendo noi Costantino e Licinio Augusto giunti a Milano sotto felici auspici e avendo indagato quanto poteva giovare all'utilità e al benessere della cosa pubblica, fra le altre cose che ritenemmo vantaggiose, anzi prima di ogni altra cosa stimammo di definire tutto ciò che concerne il culto e la venerazione di Dio: cioè che ai Cristiani e a tutti gli altri fosse da noi attribuita la libera facoltà di seguire qualsiasi religione essi desiderino». Nel testo sono espressamente eccettuate le sètte (cioè Giudei, Samariti, Marcioniti, Montanisti, Novaziani, Sabelliani) «cosicché chiunque in avvenire abbia deciso di seguire la religione cristiana lo possa fare liberamente e sempre senza molestia e impedimento . . .» (Eusebio, Storia Eccl., L, c. 5).

*

Cecilio Firmino Lattanzio costituisce con Cipriano e Arnobio la triade dei retori africani. Fu invitato da Diocleziano a insegnare retorica a Nicomedia dove rimase fino al 317, allorché fu chiamato da Costantino alla corte di Treviri. La sua opera principale è il *Divinarum Institutionum*, in sette libri.

Nel *Divinarum Institutionum* (L. III, c. II) Lattanzio si mostra piuttosto restio alla diffusione delle immagini che sono utili, dice egli, per ricordare le persone assenti ma non quelle che ci son vicine dal momento che: «Dio è presente dovunque e sempre con il suo spirito e il suo influsso; la immagine di Lui è del resto superflua . . . Simulacro di Dio non è ciò che fabbrica la mano dell'uomo modellando la pietra o il bronzo o altra materia . . . Accade così che adorano gli oggetti insensibili coloro che sentono; gli oggetti irrazionali coloro che sanno; le cose senza vita chi è vivo, le cose della ter-

ra chi appartiene al cielo . . . Guardate piuttosto al cielo, alla cui contemplazione vi ha destinato l'artista vostro, Dio».

Anche *Arnobio* in polemica con i pagani mostra pochissima stima per le immagini (cfr. L. III, c. 3, *Adversus Gentes*): «Non ci vorrete far credere che siano dèi le immagini e i simulacri esposti negli edifici sacri. Lo capite da voi, anche se non vogliate confessarlo, che quelle forme sono modellate con spregevole fango e che sono puerili divertimenti degli artisti».

*

ILARIO vescovo di Poitiers (c. 315-367), di nobile famiglia pagana, benché ammogliato, fu eletto vescovo nel 350. Organizzò la resistenza contro Saturnino, vescovo di Arles, che inclinava all'arianesimo, e fu per questo esiliato in Asia Minore dall'imperatore Costanzo. La sua opera principale è il *De Trinitate*.

Ilario nel *Tractatus in CXXVI Psalmum*, c. 6, scrive: «I convegni ecclesiali che si tengono nei recinti degli edifici dove si amministrano i ministeri sacramentali della religione, sogliono essere chiamati casa di Dio o tempio. La letteratura sia profetica che apostolica ha usato siffatti vocaboli per indicare questi luoghi. Tuttavia siamo edotti da questi stessi scritti che non questa è la casa di Dio . . . Iddio infinito non viene chiuso nelle case manufatte né l'immensa virtù che ha creato tutto può essere contenuta in alcun luogo . . .»

In qualche passo Ilario, (cfr. *Commentarium in Matthæm*, c. XVII) ricorda l'amore che si aveva per i ritratti: «Cosa porteremo alla vita (eterna)? Forse le ricchezze accumulate per i futuri commerci, o i titoli ambiziosi della dignità e della forma o le antiche immagini di delicata nobiltà? Tutto questo è da negare . . .»

*

AMBROGIO (339-397) di nobile famiglia romana, nato probabilmente a Treviri, fu educato a Roma con il fratello Sabino e la sorella Marcellina. Combattè per l'ortodossia contro l'arianesimo di Ausenzio, e fu eletto vescovo di Milano il 7 dicembre 374. È uno dei più fecondi e autorevoli scrittori della cristianità.

La tecnica usata dagli scultori suggerisce a S. Ambrogio un termine di paragone per spiegare l'onniscenza divina: (*Exæmeron*, c. II, cap. V) «Gli artisti sogliono modellare dapprima le singole parti e quindi metterle insieme congiungendole con accortezza: chi scolpisce il volto o il corpo dell'uomo o lo fonde in bronzo o lo plastica in cera, non sa come le singole membra possono comporre bene insieme e cosa possa venire fuori di buono dal prossimo congiungimento; e perciò non osano far lodi o le fanno con riserva. Dio invece che valuta ogni cosa e prevede le cose future, le loda come già fossero compiute e anticipa il compimento dell'opera anche se essa è appena all'esordio». Il Santo conclude con un'affermazione tecnica di carattere plotiniano, allora da tutti accettata, e ch'è uno dei motivi fondamentali dell'estetica scolastica. «Si ha bellezza quando è presente quel che conviene alle singole parti e al tutto; dimodoché si possa lodare nel particolare la grazia, e nella totalità la pienezza della forma» (P.L. 14, 166).

La suppellettile sacra e preziosa, insegna in altro scritto, con cui è stata abbellita la casa di Dio deve essere adoperata e venduta, se la carità lo esige per migliorare le condizioni dell'uomo: «È meglio dar luogo a critiche per eccesso di misericordia anziché dare il fianco all'accusa di durezza di cuo-

re. Ciò capitò una volta e fu quando noi spezzammo la suppellettile sacra per liberare gli schiavi . . . Chi ha inviato gli apostoli senza denaro, ha fondato la Chiesa senza denaro. La Chiesa possiede oro non perché lo conservi, ma perché lo eroghi» (*De Officiis*, L. II, c. XXVIII). «Se tu ora mi obietti: temo che il tempio di Dio resti nudo, ti rispondo che i sacramenti non hanno bisogno dell'oro; non piace all'oro ciò che si compra senza oro. La decorazione delle cose sacre è il riscatto degli schiavi (*captivi*). I vasi preziosi son quelli che riscattano le anime dalla morte. È davvero il vaso del sangue del Signore quello che realizza la duplice salvezza; e cioè il calice salva dal nemico quelli che salva dal peccato» (16).

Ambrogio nella *Epist. classis I* (P.L. 161) lamenta la distruzione delle chiese cristiane perpetrate dai Giudei sotto Giuliano: due a Damasco di cui una era appena stata restaurata, altre a Gaza, Ascalona, Berito e soprattutto quella di Alessandria la più bella di tutte. «Ecclesia non vindicata est, vindicabitur synagoga? commenta con risentimento il grande Vescovo» (su questo argomento cfr. S. Gregorio Naz., *Contra Julianum II*, P.L. 16, 666).

Nello *Hexæmeron* (L. IV, c. III) di Ambrogio si legge un principio di tecnica seguito dai pittori del suo tempo: «L'ombra aderisce e si aggiunge naturalmente al corpo, e difatti i pittori si preoccupano di modulare le ombre dei corpi che hanno dipinto e affermano che ciò che appartiene all'arte non contrasta con la natura; anzi viene considerato come prevaricatore chi dipinge senza tener conto dell'ombra».

La *confessio* era il luogo più sacro della basilica: *sublime solium* dice sant'Ambrogio. «Tenemus aliquid apostolorum proprium» scrive Cassiodoro all'inizio del Vi sec. con riferimento alle tombe apostoliche, «confessiones illas, quas videre universitas appetit, Roma felicior in suis finibus habens

promeruit» (*Variarum*, lib. X, ep. 2). La confessione era situata nell'abside sul luogo ov'erano deposte le reliquie del martire: *ante vitream absidam, qua sancta (Albini) concluduntur membra sedebat.* (Gregorio di Tours, *De Gloria confessorum*, c. 96).

*

GIROLAMO, il più grande biblista della cristianità, nacque da genitori cattolici a Stridone in Dalmazia nel 347.

Fu educato a Roma dove si diede totalmente allo studio del Cristianesimo; si recò poi nella Gallia a Gerusalemme e di nuovo a Roma dove tenne un circolo artistico per dame dell'aristocrazia. Da Roma dovette allontanarsi per non eccitare l'ira popolare (385) e riparò a Betlehem dove morì intorno al 420 dopo una vita piuttosto tempestosa.

San Girolamo accenna (*Ep. L XVI*; P. L. 22) a una sua opinione piuttosto singolare, che cioè delle arti debbono giudicare soltanto gli artisti; un'opinione analoga all'altra manifestata dal grande biblista quando si scagliò con veemenza contro gli scritturisti dilettanti: «Soltanto della Bibbia tutti presumono saper discutere» (Ep. LIII). «Sarebbero ben felici le arti se di esse parlassero soltanto gli artisti. Può riconoscere l'autentico poeta soltanto chi fa versi e capire i filosofi soltanto chi conosce la varietà delle correnti. Assai meglio gli artisti possono valutare ciò che risalta al tatto e alla vista». Alla somiglianza strutturale delle basiliche con i palazzi si riferisce lo scrittore allorché parla della povertà della grotta di Betlemme. «Dove sono i grandi porticati, i soffitti dorati, dove le case vestite con la privazione dei poveri e con le fatiche dei condannati? Dove le basiliche costruite con le ricchezze dei privati a somiglianza del palazzo?» (ib).

Nell'*Ep. LII* (P.L. 22) San Girolamo si mostra irritato per l'immenso splendore delle chiese: «Molti edificano pareti e innalzano colonne; i marmi scintillano, i soffitti splendono di oro, l'altare è tempestato di gemme. Non mi si dica che in Giudea il tempio aveva d'oro la mensa, le lucerne, i turiboli, le patene, le ampolle e tutto il resto. Ciò era approvato dal Signore quando i sacerdoti immolavano le vittime, e il sangue delle pecore si versava a redenzione dei peccati. Ora che il Signore ha consacrato alla povertà la sua casa, pensiamo alla Croce e le ricchezze ci sembreranno fango».

Evidentemente san Girolamo non vedeva di buon occhio la sontuosità delle decorazioni nella chiesa di Dio. L'invettiva dà un'idea dei materiali adoperati per rendere belle le chiese: «Costruiscano pure le chiese, ricoprano le pareti con lastre di marmo; v'inseriscano i fusti delle colonne e ne indorino i capitelli; rendano preziose le porte con avorio e argento e gli altari dorati e con gemme. Non rimprovero né approvo. Ciascuno si regoli secondo il suo criterio. Certo è meglio far così che riporre in cassaforte le ricchezze. Ma questo tu devi tener presente: devi vestire Cristo nei poveri, visitarlo negli infermi, nutrirlo in chi ha fame, ricoverare i senza tetto . . .» (*Ep. CXXX*, P.L. 22, 1119).

Commentando alcuni passi profetici, san Girolamo asserisce che l'arte dell'orafo e dell'incastonatore di pietre era apprezzata sino presso i barbari e che le pietre preziose erano profuse per abbellire la Casa di Dio (*In Fer. L.V.*, c. 24, P.L. 24, col. 864). Commentando i versetti 11 e 12 d'Isaia, egli afferma che essi si riferiscono alla *Ecclesia* «che nell'Apocalisse di Giovanni è detta sposa e moglie dell'Agnello. Da lei emana una luce quasi di pietra preziosa, come di diaspro e di cristallo e ha una grande muro e dodici porte dedicate alle dodici tribù di Israele . . . Il muro poggia su dodici fonda-

menta e ciascun fondamento ha uno strato di pietre; primo il diaspro, secondo lo zaffiro, terzo il calcedonio, quarto lo smeraldo, quinto il sardonico, sesto il sardo, settimo il crisolito, ottavo il berillo, nono il topazio, decimo il crisopraso, undecimo il giacinto, dodicesimo l'ametista . . . Ci dicano gli amatori della cultura occidentale . . . cosa sia codesta celestiale Gerusalemme colma di rubini, che ha fondamenta di zaffiro, contrafforti di diaspro o di calcedonio, le porte di cristallo o scolpite, e il muro intorno di pietre preziose; in cui i suoi figli non hanno uomini per maestri, ma Dio, e si chiamano discepoli del Signore, e in essa è pace perpetua l'edificazione della giustizia» (*in Is.* L. XV, cap. 54; P.L. 24, 540).

*

AURELIO PRUDENZIO dice di essere nato nel 348, probabilmente a Calahorra, in Spagna, dove fu per due volte console e dove morì nel 405. È il più noto poeta latino della Chiesa occidentale e i suoi inni sono tuttora inseriti nella recita delle Ore Canoniche del Breviario Romano

Fin dal tempo di Prudenzio era lodato e promosso l'uso di preziosa suppellettile sacra e di ricchi adornamenti nell'applicazione della sacra liturgia. Nell'inno dedicato alla *Passio s.cti Laurentii*, il fecondo innologo respinge le accuse fatte ai cristiani d'imbandire orgie notturne a somiglianza dei pagani, laddove essi attendevano alla liturgia eucaristica, e cioè alla consacrazione del pane e del vino. Ciò ben meritava che si apprestassero vasi d'argento e calici d'oro.

Hunc esse vestris orgus
Moremque, et artem, proditum est;

Hanc disciplinam foederis
Libent ut auro antistites,
Argenteis scyphis ferunt,
Firmare sacro sanguinem
Auroque nocturnis sacris
Astare fixos cereos.
(P.L. 60, 509)

Alle tremende calunnie lanciate contro i cristiani (i cristiani avrebbero ritualizzato l'uccisione dei bambini e ne avrebbero leccato il sangue), calunnie alle quali sembra offrissero pretesto il contegno di alcuni eretici (Simon Mago, Meandro, Carpocrate, i Nicolaiti e gli Gnostici), reagisce Felice Minucio nell'*Ottavio*. L'uso della suppellettile sacra argentea ed aurea, cui Prudenzio accenna in questo testo poetico, è confermata da varii riferimenti di S. Ambrogio nel *De Officiis* (II, 28), e soprattutto dal *Liber Pontificalis*, anche se la prima e più antica redazione di questo fondamentale documento si suole far risalire ai tempi dei Goti, comunque non anteriormente al pontificato di papa Simmaco (498-514). Il *Liber Pontificalis* menziona ovunque vasi, calici, scifi, patene, candelabri in oro e in argento donati alle basiliche e alle chiese romane da Papi, imperatori e devoti. Alla basilica di san Pietro, Costantino ed Elena, oltre alla croce d'oro zecchino del peso di 150 libbre, apposta sul sarcofago bronzeo dov'era chiuso il corpo dell'Apostolo, fecero dono di tre calici d'oro ornati ciascuno con 45 gemme dal peso di 12 libbre, di una patena d'oro decorata con torre e colomba e 215 pietre preziose del peso di trenta libbre, di quattro candelieri anch'essi d'oro, con i sigilli degli apostoli in argento, del peso di trecento libbre, teche, navicelle, ampolle, bacili, incensieri, tutti in metallo prezioso.

Il *Liber Pontificalis* attribuisce a papa Urbano I l'introduzione del materiale prezioso nella suppellettile sacra: «Hic fecit ministeria sacrata omnia argentea et patenas argenteas 25 apposuit», mentre per Zeffirino, in un passo molto controverso, si parla soltanto di patene di vetro tenute dai ministri durante la celebrazione del Vescovo e di un miracolo, a proposito di uno splendido calice di cristallo andato a pezzi, parla Gregorio di Tours (P.L. 71, 775).

*

LEONE IL GRANDE, toscano, guidò la Chiesa come Pastore supremo (443-461) in uno dei momenti più difficili della sua storia. Affrontò Attila a Mantova (452) e Genserico nel 455; dovette lottare in oriente contro il monofisitismo, in Italia contro il pelagianesimo e il manicheismo, e in Spagna contro i Priscillianisti. Il contenuto dei suoi discorsi e delle sue lettere è di carattere eminentemente teologico e dogmatico.

S. Leone Magno (*Sermo* XXVII, P.L. 54, 218) rimprovera quei cristiani che seguivano l'uso dei pagani di salutare il sole nascente portandosi in luoghi elevati. «Taluni cristiani credono così di comportarsi devotamente e prima di entrare nella basilica di San Pietro ch'è dedicata al solo Dio vero e vivo, salita la scala che porta al ripiano superiore si voltano al sole nascente e, curvata la fronte, si inchinano allo splendore del mondo». Nel discorso per le Cattedra di San Pietro (*Sermo* XIV), il santo Pontefice ricorda l'aspetto festivo della basilica rilucente nei marmi del pavimento, abbellita dalla luce dei lampadari e piena dei canti soavemente armonizzati. Nel sermone XLI egli accenna alla consuetudine di addobbare la chiesa in maniera più solenne quanto più grande era la festi-

vità; «propensiore cura et ampliore cultu ipsam quoque orationis domum, quantum possumus, adornamus» (P.L. 54, 272).

Altrove egli reagisce contro l'uso invalso in qualche regione di costruire edifici sacri, chiese ed oratori, in memoria dei defunti, e talora di defunti non cristiani, senza l'autorizzazione della Sede Apostolica (*Codex canonum* XX, P.L. 56, 7021). Che il *diaconicon* fosse il luogo dove si conservavano i vasi sacri si deduce da un passo di S. Leone M. (*Codex Canonum* XXI): «I ministri non hanno licenza di entrare nella sagrestia o sacrario, che i Greci chiamavano diaconicon, né di toccare i vasi del Signore» (P.L. 56, 718).

*

AGOSTINO nacque a Tagaste, in Numidia, nel 354. Ebbe gioventù sregolata e aderì come *auditor* alla setta dei Manichei. Della sua vita egli ha dato un ampio resoconto nelle memorie autobiografiche (*Confessiones*, *Retractationes*). Fu convertito e battezzato da sant'Ambrogio a Milano (387), dov'egli insegnava retorica, insieme ad Adeodato suo figlio e al suo amico Alipio. Nel 395 fu consacrato vescovo di Ippona e ivi morì il 28 agosto 423. Agostino è uno dei più alti geni dell'umanità di tutti i tempi.

Nel passo che segue, si può avere una idea quanto mai inadeguata – difficile catturare il pensiero di sant'Agostino in modo definitivo – dei principi cui si ispira l'estetica agostiniana, di prevalente timbro platonico. «Tutto ciò che si dipinge e si scolpisce in metallo o legno o in altra materia acconcia e ciò che si vede in sogno e quasi in immagine suole essere chiamata col nome di ciò ch'esso è immagine. Chi avrebbe dubbio di chiamar uomo un uomo dipinto. Anzi

quando vediamo i ritratti dei singoli, li chiamiamo senza esitazione con il loro nome: se vediamo un quadro o una parete diciamo: ecco Cicerone, quello è Sallustio, Achille, Ettore, e questo è il fiume Simois e questa è Roma: perché altro non sono le immagini dipinte. Perciò anche i Cherubini che sono potenze celesti e che stavano per disposizione di Dio sopra l'arca del Testamento allo scopo di significare un grande mistero, benché fatti di metallo, venivano chiamati semplicemente Cherubini» (*Ad Simplicianum II*, 3, 2; P.L. 40, 143). In un passo analogo S. Agostino avvicina l'opera d'arte realistica alla realtà dell'immagine, e giustifica la sua autonomia nei confronti dell'oggetto; la Pitonessa evoca l'immagine del profeta Samuele non già il reale spirito del profeta (I Reg. XXVIII, 719). «Che nessuno metta avanti che i Profeti erano lontani ed estranei al popolo giudeo, perché presso il popolo giudeo non c'era culto dei simulacri costruiti dalla mano dell'uomo»; «simulacris phantasmatum suorum sectatores suos omnis error illudit!».

Ciò per un verso sembrerebbe far coincidere e quasi assorbire l'immagine oggettiva dal fantasma soggettivo (*Expositio Epistulæ ad Romanos inchoatæ*; cfr. P.L. 40, 143-144), se non che il pensiero di fondo di Agostino pare piuttosto incline in senso contrario.

Il paragone si chiarisce ricordando le opinioni del vescovo di Ippona intorno all'arte, ispirata quasi totalmente all'estetica greca (cfr. per la *Soliloquia*, l. II, c. 9, *De Musica, De Ordine*, passim), e cioè che in arte il falso consiste nella somiglianza: un uomo dipinto non potrà mai essere vero. Ne risulta il paradosso che l'opera d'arte è vera in ciò che ha di falso e che l'artista non è sincero se evita il falso: l'attore se non diventa un falso Ettore non è un vero attore, nella guisa che lo specchio rifrangendo l'immagine d'un uomo ve-

ro rispecchia un uomo falso. «Unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?»

L'arte cioè non è vera se non è falsa, e appartiene a quelle attività che «nisi falsæ essent veræ esse non possent». Il paradosso agostiniano coincide ancora una volta con la dottrina di Gorgia (fr. 23 D.).

Fuori delle sottigliezze della logica, il pensiero sostanziale di Agostino è che essendo l'arte imitazione della realtà ed essendo la sua immagine funzione della realtà, sia essa oggettiva o esistenziale o trascendente, ha ben scarso valore di fronte a ciò di cui essa è immagine. Agostino si allontana decisamente dalle idee del suo maestro Plotino che, in opposizione a Platone il quale condannava i pittori (*Rep.*, X, 597), imbastisce una difesa accanita e intelligente dell'opera dell'artista. Agostino distingue tre discipline delle cose che hanno rapporto ai tempi: una è la storia che racconta il passato, l'altra la storia naturale che mostra il presente, e la terza sono le arti onde basandosi sul passato si presagisce il futuro. L'artista difatti congiunge la memoria del passato all'attesa del futuro. La natura dell'arte rappresentativa è comunque il falso: «Chi è così cieco da non vedere che la geometria abita nella verità, mentre le figure del corpo, in quanto tendono a queste, hanno un non so che d'imitazione della verità e quindi sono false» (*Soliloquium*, II, 19; P.L., 32, 901). Ciò spiega la contrarietà sostanziale di sant'Agostino contro ogni forma d'arte rappresentativa, sia essa teatrale (egli adopera espressioni dure), sia contro gli attori (*In Epist. in Joh.*, 2, 16; *De Civitate Dei*, passim) sia figurativa. La citazione del quadro di santo Stefano, più sotto citato, ch'egli chiama «soavissimo», è l'unico riferimento a un'opera d'arte che si trova nella sua immensa opera.

Nel secondo libro dell'*Eptateuco*, Sant'Agostino dedica la

questione CLXXVII alla descrizione del tabernacolo del tempio ebraico a corollario dei commenti fatti in precedenza alle disposizioni impartite a Mosè da Jahvè. La descrizione del tempio ebraico, che occupa ben 23 capitoli della 127 questione, suggerisce non poche analogie con la basilica cristiana: «Si entrava da occidente e si varcava la prima porta dell'atrio larga 20 cubiti con quattro colonne, cui era appeso un velo largo 20 cubiti e alto cinque, a quattro colori, dipinto ad ago. Si passava attraverso questa porta nell'atrio . . . più largo che lungo. La lunghezza difatti era di 15 cubiti dalla soglia della porta all'ingresso del tabernacolo interno; la larghezza invece ai fianchi della porta era di cubiti 20 e ai fianchi del tabernacolo di cubiti 30. Perciò i fianchi erano obliqui. In questo atrio era l'altare dei sacrifici quadrato, lungo cinque cubiti e largo altrettanto. Tra la porta e l'altare c'era uno spazio dove sostava chi sacrificava . . . Si entrava poi in dieci sale coperte, cinque per parte, disposte in maniera da cingere tutt'intorno il tabernacolo. Oltrepassata la soglia si vedeva un velo di contro alla porta steso su cinque colonne a quattro colori . . . Oltre questo velo c'era la porta centrale del tabernacolo compreso tra questo velo e l'altro all'interno, anche esso a quattro colori e separava i *sancta* ch'erano all'esterno dai *sancta* all'interno. Fra questi due veli c'era la mensa d'oro che aveva i pani della proposizione dal lato settentrionale e di contro un candelabro d'oro con sette lucerne dal lato meridionale. All'interno, cioè nel Santo dei Santi, oltre il velo delle quattro colonne, c'era l'arca dorata della testimonianza dov'erano conservate le tavole di pietra della legge e la verga di Aronne e l'urna d'oro con la manna e il propiziatorio d'oro sopra cui erano due cherubini affrontati che coprivano con le ali il propiziatorio. Avanti all'arca, e cioè fra l'arca e il velo c'era l'altare del-

l'incenso . . . Nel "santo dei santi" soltanto il sommo sacerdote poteva entrare giornalmente per mettere l'incenso, e una volta all'anno col sangue per purificare l'altare e quando lo esigeva il peccato del sacerdote e delle comunità della sinagoga». (*Corpus . . . christianorum*, Vienna, vol. 33, pag. 170-172).

Riferendosi poi a una disposizione del «filosofastro Tullio» che aveva promosso ludi lubrici in onore della dea Flora, osserva che invece «nelle chiese la folla affluisce per assistere a una celebrazione vereconda e separati uomini da donne; ascoltano come debbano vivere rettamente quaggiù e come meritino di vivere beatamente e per sempre dopo questa vita; ivi ascoltano la santa scrittura e la dottrina della giustizia che vengono impartite da un luogo posto più in alto» (*De civit. Dei*, c. XXVII, P.L. 41, 77).

Un accenno all'esagerata ambizione per i bei sepolcri e le belle pitture si ha nello scritto apologetico e polemico *De moribus Ecclesiæ Catholicæ*, c. XXXIV: «Non seguite le folle degli ignoranti che diventano superstiziosi fin nella vera religione e si abbandonano ai piaceri fino a dimenticare le promesse fatte a Dio. Mi risulta che molti adorano le tombe e le pitture, che bevono vini raffinati sopra i morti e fanno gran pranzi sui cadaveri . . .» (P.L. 32, 1042).

Parlando dell'intervento della Provvidenza divina nel governo anche del male, Sant'Agostino paragona l'opera di Dio all'opera di un pittore: «Non perché le cose vadano male e siano perverse le azioni umane, si deve dedurre che manchi un governo delle cose. Ogni uomo viene collocato a posto proprio, ma a nessuno sembra di stare a posto. Pensa a ciò che vuoi essere; l'artista sapendo come vuoi essere, sa dove metterti. Guarda il pittore. Ha davanti a sé molti colori, e sa dove mettere ciascuno. Il peccatore ha scelto il color nero.

Che forse il criterio dell'artista non sa dove piazzarlo? In quanti casi il pittore non impiega il nero? E quante decorazioni non ci fa? Ci fa i capelli, la barba, le sopracciglia; ma la fronte la fa bianca. Considera ciò che vuoi essere . . .» *Sermo CXXV* (P.L. 38, 693).

Commentando il versetto 8 del Salmo XXV (*Sermo XV*), sant'Agostino pone l'accento sull'importanza della purezza e della bellezza del tempio interiore. «Amiamo il decoro della casa di Dio e il luogo del tabernacolo del suo splendore, se siamo noi medesimi. Cos'è infatti il decoro della casa di Dio e il luogo del tabernacolo del suo splendore, se non il tempio di cui l'Apostolo dice: *Il tempio di Dio è santo e siete voi*? (*I Cor. III*, 17). Come dunque nelle fabbriche manufatte qualora siano costruite con eleganza e magnificenza, viene sollecitata la nostra vita corporea; così allorché le pietre vive e i cuori dei fedeli sono legati dal vincolo della carità, la casa di Dio diventa piena di decoro e il luogo del suo tabernacolo splendido. Chi ama il decoro della casa di Dio, ama senza dubbio la Chiesa; non nella costruzione di pareti e di tetti, non nello splendore dei marmi e nei soffitti d'oro, sebbene negli uomini santi e fedeli, che amano Dio con tutto il loro cuore, con tutta l'anima e la mente, e il prossimo come se medesimo» (P.L. 38, 16).

Tessendo il panegirico di Santo Stefano, illustra la sua tesi indicando agli uditori una pittura esistente nella cattedrale «Codesta è una pittura soavissima dove vedete Santo Stefano lapidato e Saulo che fa la guardia ai vestiti. Questi è Paolo apostolo di Gesù Cristo . . . Ambedue li vedete lì, e ambedue ascoltano il nostro discorso . . .» (*Sermo* 316, P.L. 38, 1434).

*

San Paolino, nato a Bordeaux nel 353, vescovo di Nola nel 409 e morto nel 431, con Prudenzio, è il maggiore poeta dei primi secoli. Restano di lui 32 carmi (celebri i *Carmina in s. Felicem*) e alcuni epigrafi metriche inserite nell'epistola 32.

Paolino da Nola, indirizza una lettera a Sulpicio Severo col quale tiene regolare corrispondenza e tramite il quale continua ad avere contatti con la Gallia a proposito di due basiliche e di un battistero da lui costruiti: «Tu hai fatto costruire un battistero interposto fra le due basiliche, per edificarci anche nelle cose che si edificano visibilmente». Si lamenta con l'amico perché ha fatto dipingere il suo ritratto nella parete di fronte a quella di san Martino negli affreschi del battistero. «Temo che tu offuschi i titoli della tua devozione a Cristo macchiando il luogo santo con i volti dei cattivi ... Se non sapessi che questa pittura è stata suggerita dall'eccessivo affetto che nutri per me, ti direi che sei stato astuto e malizioso nel far dipingere le nostre persone umili e piene di ombre notturne, di fronte alla parete dove è celebrato il santo, così da far risaltare soltanto lui e deformare noi e stabilire un confronto ridicolo fra noi e lui fino a indurre a sputare sulla nostra faccia» (*Ep.* XXXII, P.L. 61, 331).

A Severo invia alcuni «titoli» in distici ispirati alle basiliche da lui fatte costruire. In quello dedicato alla pittura si leggono alcuni elementi strutturali che descrivono la parte superiore degli edifici:

Ampla dedit populo geminis fastigia tectis
Legibus ut sacris congrueret numerus

Iste duas inter diversi culminis aulas
Turrito fontem tegmine constituit
Aula duplex tectis, ut Ecclesia Testamentis.

Scrivendo a Pammachio (*Lett. XIII*, P.L. 61, 214) per consolarlo della morte della sua giovane sposa Paolina, figlia di santa Paola, e lodandolo per la generosità con cui aveva distribuito le sue ricchezze ai poveri, Paolino ha occasione di descrivere la basilica dove «aveva stipato ogni sorta di bisognosi sia lungo la navata centrale che si estende sotto l'alto tetto a lacunari, scintillante per la confessione apostolica ben in vista, onde chi entra socchiude gli occhi e si allieta nel cuore – sia lungo le due navate (porticus) laterali coperti anch'essi da tetti uguali; sia nell'atrio anteriore, lucente di marmi, che si congiunge con il vestibolo dov'è la fonte da cui fluiscono le acque che servono a lavare mani e bocche, adornato, reso ombroso dalla volta tutta coperta di bronzo, cinto non senza significato dalle acque salienti lungo le quattro colonne. Conviene tale ornamento all'ingresso della chiesa, affinché ciò che all'interno si compie misteriosamente per la salvezza, venga all'esterno significato con opere visibili. Difatti un'unica fede basata su quattro pilastri sostiene il tempio del nostro corpo».

Nella citata lettera XXXII, S. Paolino invia a Sulpicio Severo alcune iscrizioni da lui composte per la basilica di Nola dedicata a S. Felice: «ut in hoc nostra conjunctio figuraretur, quæ iungitur animis et distat locis» come erano lontane le basiliche di Nola e quelle costruite nella Gallia da Severo. Per indicare il luogo dove le epigrafi erano situate, Paolino dà una descrizione tipica dell'abside della basilica paleocristiana: «Reliquiis apostolorum et martyrum intra absidem trichora sub altaria sacratis». Il testo può essere in-

teso diversamente e cioè che l'abside maggiore e i due minori avessero ciascuno un altare; o che in mezzo alla tricora vi fosse un altare unico come si usava nelle primitive sinassi liturgiche e com'è detto da Eusebio (X, 4). Anastasio Bibliotecario, accennando alla costruzione della basilica in Cosmedin ricorda che Leone III fece costruire tre absidi (*tres absidas*) e decorare l'abside maggiore d'uno splendido mosaico (*de musivo illusa*) e le absidi minori con pitture di episodi. Nella lettera, Paolino chiama *concha* o *conchula* l'abside laterale. Le pareti e il pavimento erano coperte di marmi a vari colori. I versi collocati sotto il mosaico descrivono la composizione che rappresenta il mistero della Trinità: Cristo in forma di agnello, il Padre rappresentato nella voce e lo Spirito Santo nella colomba. Una corona di luce cinge la croce intorno alla quale c'è un volo di colombe che simboleggiano gli apostoli. Un'altra iscrizione era collocata sullo zoccolo inferiore che fa da divisorio fra la parete e la conca. Oltre l'ancona dell'abside, lo spazio della basilica si dilatava lungo i portici a cassettoni; i portici erano collegati da un duplice ordine di colonne sormontate ciascuna da un arco. Lungo i lati della basilica c'erano quattro cubicoli per parte, approntati per chi voleva pregare da solo o meditare *in lege Domini* o anche radunare i familiari dei defunti. Sul frontespizio d'ogni cubicolo san Paolino aveva fatto incidere due versi che suppone possano adattarsi alle basiliche costruite da Severo. «Il prospetto della basilica», continua san Paolino, (lett. XXXII, 10) «non si dirige verso oriente come d'abitudine, ma alla 'memoria' (al sepolcro) situata sulla basilica del mio beato Felice. Tuttavia siccome l'abside ricurva si apre in un vano spazioso con due nicchie una a destra e l'altra a sinistra, una di esse serve all'antistite che immola l'ostia di giubilo e l'altra ospita nel suo capace seno coloro che seguono il sacerdo-

te per pregare. Con bellissimo effetto la basilica tutta intiera si apre sulla basilica del memorato confessore con tre archi uguali, al di là della lucida transenna, per la quale si congiungono gli spazi e i tetti delle due basiliche».

Alle tre arcate interne della basilica corrispondevano le tre porte esterne; sulle laterali era dipinta a mano una grande croce con sotto un'epigrafe dettata da san Paolino, e su quella centrale, al di sopra della transenna, un'altra epigrafe che spiegava il significato della costruzione sacra.

Altri numerosi titoli S. Paolino dettò per la basilica di Nola e per l'altra più piccola di Fondi da lui fatta costruire «in memoria del passato patrimonio». I commentatori Maurini di questo passo, piuttosto tormentato, asseriscono che la nicchia dove i fedeli si raccolgono a pregare o ad ascoltare il sacerdote che legge i passi scritturistici, è detta *diaconicon* in quanto considerata come un'appendice del grande *diaconicon*, cioè la sagrestia dove si conservano le vesti e la suppellettile sacra. Quella di sinistra è detta *protesi* e vi si conservano l'ostie e il vino. Altri intendono per diaconicon non soltanto questi due ambienti, ma tutto lo spazio dell'abside, eccettuato quello riservato al bema, e anche il velo che cingeva il bema. Il can. 21 del sinodo di Laodicea stabiliva non essere lecito ai diaconi «intra bematis cancellos consistere». La zona del bema era riservata ai soli sacerdoti, con esclusione degli altri ministri, diaconi, suddiaconi, leviti (per il diaconicon, cfr. CABROL, *Dictionnaire*, IV, 733).

*

SAN GREGORIO I (590-604), detto il Grande, Pontefice Romano, è l'inventore del canto dal suo nome detto gregoriano, e autore di numerose e fondamentali Lettere. Qui si cita il *Registrum Epistolarum* nell'edizione di P. E-

wald e Hartmann, II, pag. 269 e segg. e precisamente da lui scritta a Sereno, Vescovo di Marsiglia, il quale aveva fatto distruggere, *inconsidirato zelo*, le immagini dei Santi.

«Altra cosa è adorare la pittura, altra cosa è imparare per mezzo della pittura storica ciò che si deve adorare. Poiché la pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati; infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura; quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura . . . E poiché la tradizione ammise non senza ragione di dipingere le storie dei Santi nei luoghi sacri, se avessi condito lo zelo con la discrezione, certamente avresti ottenuto ciò che salutarmente ti proponevi e non avresti disperso il gregge riunito».

*

San Gregorio II (715-731). La lettera che qui si riporta, indirizzata a Leone Isaurico scritta nel 726, non è sicuramente autentica. Comunque, attesa la sua alta antichità – essa viene attribuita a un monaco bizantino non oltre la metà del IX secolo – è utile per conoscere con quale animo venivano contemplate allora le opere d'arte d'ispirazione sacra, e per conoscere il repertorio iconografico:

«Quando entriamo nel tempio del santo Principe degli Apostoli Pietro, e contempliamo l'immagine del Santo dipinta, siamo presi da compunzione e le nostre lacrime scendono come rovescio di pioggia . . . Chi non si commuove e non piange quando rimira i vasi sacri del battesimo, e i sa-

cerdoti attorno e in circolo, e la mistica cena, e la guarigione del cieco, e la risurrezione di Lazzaro, e la guarigione del lebbroso e del paralitico, e le turbe sdraiate sull'erba, e i canestri e le sporte degli avanzi, e la Trasfigurazione sul Tabor, e la Crocifissione di Cristo, e la sua sepoltura e la sua resurrezione, la sua santa Ascensione e la venuta dello Spirito Santo? Chi rimirando la pittura di Abramo, e la spada sospesa sul collo del fanciullo, non resta compunto e non lacrima? E, in genere, i dolori del Cristo?».

*

ADRIANO I (772-795) si trovò ad affrontare un momento decisivo della lotta iconoclasta. D'accordo con l'imperatrice Irene, convocò nel 787 il concilio di Nicea dove si dichiarò, contro lo «Pseudosinodo» del 754, che si poteva e doveva tributare un culto di «devota venerazione» alle immagini sacre.

Lettera a Costanza e Irene del 787. «Dipingiamo nelle chiese i fatti della storia divina, per ricordare le divine opere e per insegnare agli ignoranti, e poniamo nella casa di Dio la sacra figura del Signore Iddio e nostro Salvatore Gesù Cristo, secondo il suo aspetto umanato, e veneriamo quello della sua santa Madre, e dei beati apostoli, martiri e confessori, e li dipingiamo perché li amiamo» (I. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XII, col. 1056-1072).

ATANASIO di Alessandria (295-373) fu il grande avversario dell'eresia ariana, condannata definitivamente al Concilio di Nicea del 325. Esiliato da Costantino e condannato da due Sinodi ebbe protezione da papa Giulio I. Accolto ad Alessandria e scacciato più volte, fu finalmente riammesso in sede nel 366 dove morì. Vastissima la sua opera apologetica, dogmatica e oratoria, diretta fondamentalmente alla confutazione dell'arianesimo.

L'avversione per le sculture e le pitture è piuttosto comune presso i Padri orientali, per il pericolo dell'idolatria.

«Quando si adorano pietre e legno non si fa attenzione che si tratta di frammenti di quelle cose che stanno sotto i piedi e si buttano al fuoco e che adesso si chiamano dio. Poco prima servivano al nostro uso e adesso che sono state scolpite si venerano insipientemente. E non ci si accorge che non si adora dio, ma l'arte dello scultore. Fino a quando la pietra non è scolpita e la materia è rude, ci si cammina sopra o la si impiega per gli usi più vili. Quando l'artista vi ha applicato sopra la propria abilità, e vi ha modellato un volto di uomo o di donna, allora si ringrazia l'artista, e si adora come dio ciò che hanno ricevuto dallo scultore dietro pagamento. Anzi lo stesso artista dimenticandosi di averlo fatto lui, adora come dio ciò che poco prima modellava e scolpiva . . . Non già la materia ha valorizzato l'arte, ma l'arte la materia foggiandola in dio. Sarebbe dunque assai più logico adorare l'artista che ha fatto le immagini e non le cose da lui fatte» (*Oratio contra Gentes*, c. 14; P.G. 25, 13).

Che fosse però condannato lo spirito con cui si adoravano

le statue non già la devozione verso i simboli che rappresentavano il Salvatore e i Santi, è dimostrato dal delizioso episodio che lo stesso Atanasio (P.G. 28, 289) narra intorno a una immagine del Salvatore, *pulcherrime depicta* da un cristiano di Berito, un paese vicino ad Antiochia, e che compiva prodigi.

Nel *Trattato sull'Incarnazione del Signore* sant'Atanasio dà delle direttive in merito alla conservazione delle opere d'arte: «Anche quei segni tracciati sui quadri è necessario si restaurino accuratamente, e riabbiano la loro integrità, qualora la figura venga cancellata da sovrapposto sudiciume, affinché l'immagine che vi è raffigurata possa essere rifatta negli stessi elementi materiali. Per merito di tale figura, infatti, anche la materia con la quale si dipinge non si disprezza, ma proprio con essa si crea la figura medesima».

*

CLEMENTE di Alessandria nacque probabilmente ad Atene da genitori pagani e morì in Asia Minore prima del 215. Viaggiò molto per la sua professione d'insegnante. Viene stimato come il primo erudito cristiano non solo per la conoscenza della Bibbia ma della letteratura sacra e pagana. Toglie le sue citazioni da circa quattrocento autori profani. L'opera più importante sono gli *Stromata* in otto libri.

S. Clemente Alessandrino nella sua celebre *Cohortatio ad Gentes* (c. IV; PL. 142) riferendosi alla famosa statua dell'Antinoo, esclama: «Turpe è la bellezza posta in valore in modo ignominioso. Non esercitare, o uomo, la tirannia sulla bellezza; non vituperare la fiorente adolescenza; conservala pura perché sia bella. Così adorerò la vera bellezza ch'è l'archetipo d'ogni cosa bella . . . I Romani che attribuivano il felice

esito delle loro iniziative alla dea Fortuna, e la stimavano potentissima, la collocarono in una latrina e le dedicarono una cloaca, tempio non indegno del nome.

Alla pietra, al legno, all'oro poco interessa degli odori, del sangue, del fumo di cui sono affumicati e resi fuligginosi; non ne traggono né onore né contumelia. Questo genere di simulacri è da meno di qualsiasi animale. È davvero straordinario pensare che siano stati onorati con culto divino, privi come sono d'ogni sensibilità. Bisogna compatire, come veramente disgraziato e un po' folle, chi è caduto in questo errore . . . I simulacri non agiscono, non si muovono, non sentono niente; vengono legati, attaccati ai chiodi, appesi, fusi, limati, segati, ritagliati, cesellati. Gli scultori disonorano la creta stupida e insensibile, mutandola con l'arte loro e conciliandole onori divini che a mio parere non vengono resi né agli dei né ai demoni, ma alla creta e all'arte con cui son modellati i simulacri. Niente altro difatti è il simulacro che terra senza vita cui la mano dell'artista ha impresso una forma . . . Dionigi il giovane fece togliere in Sicilia una veste d'oro alla statua di Giove e la fece sostituire con una di lana dicendo scherzosamente che d'estate era più leggera e d'inverno più calda. Antioco di Cizico, avendo bisogno di quattrini, fece fondere una statua d'oro di Giove alta quindici cubiti e ne fece porre un'altra allo stesso posto di materia spregevole ma dorata . . . Fidia di Atene scrisse sull'indice di Giove Olimpico: Propizio a tutti il Bello, e non intendeva affatto riferirsi a Giove ma al suo giovane amante; anche Prassitele, secondo che scrive Poseidippo, dovendo modellare una statua della Venere Cnidia, la ritrasse sotto le sembianze della sua amica Cratina, perché gli altri venerassero la sua amica. Tutti i pittori ritraevano Frine nel momento in cui essa era in auge sotto sembianza di Venere, e così facevano i lapicidi ri-

traendo Alcibiade sotto forma di Mercurio. Sta a te giudicare se si debbano adorare le laide meretrici».

Per quanto riguarda l'episodio di Fidia se ne trova conferma in Arnobio (*Adversus Gentes*, VI, 10, P.L. 6) il quale asserisce che Fidia avrebbe inciso sul dito di Giove Olimpico il nome del fanciullo da lui amato.

«Aliud certe nihil est simulacrum quam inanima terra, cui artificis manus, formam impressit. Apud nos autem haud quidam e sensili materia sensile simulacrum, sed quo sola mente percipitur est Deus qui solus vere Deus est». (*Cohortatio ad gentes* PL. VIII, 146).

*

Origene nacque verso il 185 ad Alessandria e morì a Tiro (253-254). È uno dei massimi geni del cristianesimo e il più grande erudito dell'antichità. Seguì i corsi di Ammonio Sacca i cui metodi influenzarono i suoi scritti teologici. Condusse vita severissima e fu a Roma verso il 212. Ordinato sacerdote in Alessandria, nonostante si fosse evirato, fu deposto dal vescovo Demetrio nel 230-231. Sotto Decio fu imprigionato e morì, pare, a causa delle torture patite.

A proposito di «culto o religione fantastica» si deve tener presente che per Origene uno dei significati di *ecclesia* comprende *universa natura ratione prædita* (*Comm. in Mt.*, XVI; P.G. 13, 754). Più decisa sembra la testimonianza di Origene, contro le degenerazioni culturali cui han dato luogo le opere d'arte figurativa. Con impeto polemico, nel L. II, c. 34 *contra Celsum* egli reagisce negando ogni analogia fra Cristiani e i popoli citati dal polemista pagano. «Dimostro che Celso ci assimila assurdamente a costoro. Essi hanno templi e statue.

Noi rigettiamo queste cose dall'ambito del nostro culto come più convenienti ai diavoli che alla divinità». L'argomentazione tutta, polemica, ha un suo fondamento perché il cristianesimo, in quanto religio illicita, nel II e III secolo non poteva costruire e possedere chiese architettonicamente individuabili. Si ricordi la forma di casa privata che avevano la chiesa cristiana e la sinagoga di Doura-Europos (c. 230), esempio, anche così mimetizzato, di carattere straordinario, da attribuirsi alla lontananza delle autorità centrali. Il termine *ecclesia* nell'epoca precostantiniana significava la radunanza dei fedeli del Cristo tenuta in un ambiente. In tal senso va letto il brano, sempre di Origene, nell'*Omilia XII sull'Esodo*: «Ci sono alcuni che neanche hanno la pazienza che siano terminate le lezioni recitate in *ecclesia*. Altri non sanno nemmeno se si recitano, ma negli angolini più remoti della casa del Signore (*dominica domus*) si occupano di affari» (P.G., 12, 383).

Origene, rispondendo (P.G. 11, 755, *Adv. Celsum*) ad analoghe accuse di Celso, osservava non essere rispondente a verità che i cristiani abborriscono le statue, gli altari, la costruzione delle chiese perché queste cose non convengono alla natura occulta e misteriosa della setta cristiana. Come Ambrogio e Lattanzio, egli faceva rilevare che il tempio vero è quello dello spirito e che «le statue e i doni fabbricati dai "meccanici" non sono adatti a Dio, bensì quelli che sono formati e levigati entro di noi dalla parola di Dio. Chiunque obbedendo alla parola di Dio arriva a possedere temperanza, giustizia, potenza, sapienza, devozione e le altre virtù, in lui sono le statue, con le quali noi siamo convinti debba trovarsi il capolavoro di tutte le statue, l'immagine del Dio invisibile, l'Unigenito di Dio . . . Dal momento che fra gli artisti figurativi alcuni riescono mirabilmente nell'opera loro come Fi-

dia e Policleto e i pittori Zeusi e Apollo, altri vi riescono non così perfettamente e altri meno bene ancora, c'è grande diversità di livello nell'esecuzione d'immagini e di simulacri; cosicché solo alcuni rendono il simulacro del sommo Dio meglio e con maggiore perfezione. E tuttavia anche il Giove d'Olimpia fabbricato da Fidia non può essere paragonato a quello ch'è stato costruito secondo l'immagine di Dio creatore. Di ogni cosa creata è infinitamente più perfetto e alto il simulacro che si trova nel nostro Salvatore il quale dice: il Padre è in me».

Continuando nella polemica, Origene fa rilevare agli avversari che «i Cristiani in fin dei conti si sforzano di creare altari e simulacri, che non siano privi di senso e di vita, ricettacolo di golosi demoni dediti alle cose senza anima ma idonei a ricevere lo spirito di Dio, il Quale nel cuore di quei simulacri conformati all'immagine del Creatore vi dimora come in casa propria . . . Adesso confronti chi vuole gli altari cui ho accennato con gli altari di Celso; le immagini collocate nel cuore di coloro che onorano devotamente Dio, con le immagini di Fidia, di Policleto e simili. Si renderà conto che questi sono senza anima ed esposti alla corrosione del tempo, quelli invece restano nell'anima immortale» (n. 756).

«Possiamo dunque confrontare templi a templi per dimostrare ai discepoli di Celso che noi non rifuggiamo affatto dall'erigere chiese che convengano ai nostri altari e simulacri, ma ci asteniamo di dedicare chiese morte e senza vita a Chi è il dominatore di tutta la vita. Impari chi vuole in qual modo ci è stato insegnato che il nostro corpo è il tempio di Dio. Se taluno per lascivia o peccato ha macchiato il tempio di Dio, viene respinto come autentico sacrilego dall'autentico tempio . . . Non ci asteniamo dunque dall'innalzare altari e statue per seguire una parola d'ordine occulta e miste-

riosa, ma perché avendo trovato secondo l'insegnamento di Gesù il giusto modo di adorare Dio, rifuggiamo da quanto una fantastica religione contribuisca a rendere irreligiosi coloro che si allontanano dalla devozione di Gesù Cristo» (16).

*

EUSEBIO nacque probabilmente a Cesarea di Palestina nel 263 e divenne vescovo nel 313; morì nel 339. Fu uomo e prelato di corte e non ebbe fermo e sicuro carattere. Avversò il Concilio di Nicea, prese parte al Sinodo di Tiro che depose S. Atanasio. Mediocre teologo, oratore e biblista, Eusebio è considerato soprattutto come il fondatore della storia ecclesiastica, avendo narrato la storia della Chiesa dalla fondazione alla vittoria di Costantino su Licinio.

Il discorso del cap. IV del libro X della *Storia Ecclesiastica* è stato pronunciato in occasione della dedicazione della basilica di Tiro ed è certamente di Eusebio (cfr. ed. *Del Ton*, Solani).

Secondo lo Schwartz, la dedicazione ebbe luogo non prima del 316 o 317 né dopo il 319. La costruzione della chiesa non potè essere iniziata che dopo la sconfitta di Massimino (fine 313) e richiese alcuni anni di lavoro. Il 319 è l'anno in cui Licinio assume un atteggiamento ostile. Il discorso perciò è anteriore, dato che in esso si fa una menzione onorifica di lui. L'orazione *in Dedicatione* è evidentemente fuori della narrazione degli argomenti storici; Eusebio ha tuttavia conservato la sua omilia nel libro decimo della sua *Storia*, e quel testo oggi costituisce il più autentico e completo documento sulla configurazione della chiesa paleocristiana.

C. IV – Rivolgendosi al vesc. Paolino che aveva ricostrui-

to la chiesa gli dice che «in nulla egli è inferiore a quel Beseel che Dio stesso avendo colmato di sapienza e d'intelligenza, di raffinata e sagace perizia, aveva scelto come costruttore e artefice affinché attraverso i simboli del tempio ricostruito si rendesse interprete delle immagini divine. Alla stessa guisa si comportò il nostro (Vescovo) portando nella sua mente Cristo, Verbo, sapienza e luce, quasi come un'immagine. Non può dirsi con quanta magnanimità, quasi quanta opulenza e prodigalità e anche con quanta vostra generosità . . . abbia edificato questo tempio stupendo offerto oggi al nostro sguardo, e lo abbia fabbricato per quanto possibile simile all'altro tempio più importante che non cade sotto i nostri occhi . . .

«Egli (Paolino, vescovo di Tiro) ha riedificato questa chiesa già distrutta dopo averla purgata da ogni macchia e risanata con salubri medicamenti. L'ha rivestita non già dell'antica veste ma con l'altra cui aveva inteso accennare nelle parole divine che dicono chiaramente: "La gloria futura di questa casa sarà assai maggiore della precedente" (Agg. II, 10). Assegnò pertanto una superficie molto maggiore di quella di prima, innalzò un muro lungo il perimetro, che fosse di sicuro propugnacolo a tutta la fabbrica. Collocò verso oriente un vasto e molto elevato vestibolo in modo che coloro che stanno lontani e fuori del sacro recinto possano scorgere comodamente quanto si fa all'interno, e gli altri che non condividono la nostra fede fossero sollecitati a osservare verso i primi accessi. Nessuno pertanto può passarvi avanti senza commozione paragonando la desolazione di prima allo stupendo miracolo dell'opera di adesso. Il Vescovo sperava che anche l'aspetto da solo potesse attrarre e costituire un invito al viandante per entrare. Però appena hai varcato la soglia egli non permise che tu entrassi nell'aula sacra con piedi impuri e non

lavati. Ma tra il tempio e il vestibolo ha lasciato un vastissimo intervallo e questo spazio foggiò a forma di quadrato circondato da quattro portici obliqui, ornati da ogni parte, sostenuti tutt'intorno da colonne. Chiuse poi gli intercolunni con cancelli di legno squadrettati a mezz'altezza. Lo spazio centrale lasciò aperto e sgombro affinché si potesse vedere il cielo e godere lo splendore dell'atmosfera illuminata dai raggi del sole. Qui egli ha posto i simboli della santa purificazione cioè le fontane erette di fronte alla chiesa donde sgorga acqua copiosa per l'abluzione di chi sta per entrare in chiesa. Qui è la prima sosta del pellegrino in cui si concilia bellezza e purezza e dove colui che ha ancora bisogno di tirocinio trova un gradevole soggiorno. Ma oltre questo egli si è preoccupato di aprire varii aditi ai propilei, mediante tre porte esposte ad oriente sullo stesso lato e volle che quella di centro per larghezza e altezza sovrastasse le laterali. Per distinguerla la costruì con pannelli di bronzo tenuti insieme da legamenti in ferro, e volle che fossero decorate con varie modellature in bassorilievo e stabilì, che le altre due fossero ai suoi lati come la guardia del corpo di una regina. Alla stessa guisa innalzati lungo i lati del tempio una serie di colonnati (propilei), stabilì che ad essi corrispondessero un pari numero di vestiboli e ha ideato di praticare lungo i portici stessi diverse aperture, dalle quali provenisse dall'alto luce copiosa nell'aula . . . Mi sembra superfluo qui descrivere la lunghezza e la larghezza dell'edificio, la sua sfolgorante bellezza, la sua monumentalità difficile a esprimersi a parole, l'aspetto splendente dei volumi che si adergono verso il cielo, sorpassando gli stessi fastosi cedri del Libano, non omessi nel ricordo della divina parola là dove dice: "Si rallegreranno gli alberi del Signore e i cedri del Libano ch'egli ha piantato"».

«Devo ora io rivelare minutamente la perfetta sapienza ed

arte con cui è ordinato il complesso architettonico, e la rara bellezza delle singole parti? La testimonianza degli occhi non rende forse superflua una istruzione da percepire a mezzo delle orecchie? Terminata così la costruzione del tempio, (Paolino) ha provvisto questo di stalli molto elevati per onorare quelli che vi presiedono e inoltre di banchi ordinatamente disposti lungo tutto il tempio. Fece davvero ogni cosa con convenienza. Ha eretto poi nel mezzo il Santo dei Santi cioè l'altare, e perché ad esso non accedesse la moltitudine, lo ha chiuso con reticolati lignei, nella parte superiore lavorati con straordinaria finezza artistica, per modo che offrisse agli spettatori una visione stupenda. Anche al pavimento egli non ha negato la sua attenzione: lo ha adornato di marmo di ogni bellezza. Così pure si è curato dell'esteriore del tempio, ed ha fatto preparare d'ambo le parti con senso d'arte esedre e locali assai vasti, che si uniscono insieme ai lati della Basilica e sono connessi con gli aditi conducenti nell'edificio centrale. Tali luoghi sono stati costituiti dal nostro pacifico Salomone, edificatore della casa di Dio, per coloro che hanno bisogno ancora di purificazioni e di abluzioni date a mezzo dell'acqua e dello Spirito Santo».

*

GREGORIO DI NAZIANZO è nato in Cappadocia nel 330 e studiò a Cesarea. Da suo padre, convertitosi al cristianesimo per le esortazioni della moglie e divenuto vescovo, fu ordinato prete intorno al 362, nonostante egli resistesse. Resistè pure a san Basilio che lo consacrò vescovo e dopo varie vicende potè dedicarsi alla vita contemplativa com'egli desiderava. Morì ad Arianzo il 9 maggio 390.

Nell'orazione funebre in memoria del padre (*Oratio funebris*

in Patrem, (P.G. 35, 359), di nome anche lui Gregorio, tenuta verso il 374 a Nazianzo alla presenza di San Basilio, Gregorio il teologo fa la descrizione della chiesa costruita dal padre. Se ne dà qui la traduzione letterale, avvertendo che probabilmente il testo greco è corrotto in più punti: «Quest'opera degna di non essere taciuta supera molte altre per grandezza e quasi tutte per bellezza. Essa con otto lati regolari (accoglie) colui il quale le si dirige incontro, elevandosi verso l'alto con la bellezza delle colonne e dei portici; lo (accoglie) con delle figure collocate sopra questi portici che in nulla cedono al naturale; dall'alto poi lo illuminano con il cielo e da ricche sorgenti di luce la vista è abbagliata come se si trovasse realmente nella casa della luce. Essa è circondata tutt'intorno da ambulacri che si estendono dall'uno all'altro lato, di angolo uguale e di materia splendidissima e che comprendono nel mezzo un grande spazio. Risplende davanti per l'eleganza della porta e dell'atrio che da lontano accoglie chi si avvicina. E parlo non soltanto dell'ornamento esteriore, della bellezza e grandezza dei blocchi di pietra di quattro piedi, lavorata finemente a treccia sia nelle parti marmoree delle basi e dei capitelli i quali intervallano gli angoli, sia nella parte esterna che in nulla cede all'interna. E neanche parlo delle superfici dai molti e variopinti aspetti, collocate davanti e sovrapposte dalla base fino al vertice il quale ostacola la vista limitandola» (P.G. 35, 359).

S. Gregorio Teol. definisce l'arte: «Ars est collectio disciplinarum longo usu parta» (*Carminum*, lib. I sectio II, vers. 134; P.G. 37, 617).

Descrivendo la vanità dei beni terreni (*Carm.* lib. I sectio II, 18) asserisce che le «arti sono praticate da gente spregevole»: artes abiectorum hominum sunt (P.G. 37, 487).

Nel Carm. Liber II, Poemata de seipso, XVII: «Pictor optimus est qui tabulis exprimit sinceras formas et quasi vivum quiddam intuentes; non qui varios et pulchros colores nequidquam miscens pratum pictum ostendit ex tabulis» (P.G. 37, 849).

*

Gregorio (+ 394), fratello di san Basilio e amicissimo di Gregorio Nazianzeno, divenne vescovo di Nissa in Cappadocia nel 371. Non molto abile nelle cose pratiche, incontrò non poche avversità, ma ebbe altissimo il dono della speculazione per cui oggi i suoi scritti sono di grande attualità per penetrazione psicologica.

S. Gregorio Nisseno (*In Eccles.*, Hom. III, P.G. 34, 654) mette in rilievo l'eccessiva cura impiegata dagli uomini del suo tempo per rendere opulenta la loro dimora.

«S'ingrandiscono ovunque gli edifici e le case di abitazione come se ciascuno si costruisse un altro mondo. Si allungano per quanto è possibile le pareti, si muta la disposizione interna dei vani e il loro arredamento per dare un'impressione di maggiore varietà. Così spieghi l'uso del marmo lacedemonio, tessalico e dell'Eubea; così i metalli del Nilo e della Numidia ridotti in lastre col ferro; e con uguale amore viene ricercata la pietra frigia che aggiungendo alla bianchezza propria del marmo il colore purpureo, piace alla vista raffinata per le molte forme e i molti disegni che affiorano come dipinti sul bianco. Quanta attenzione viene dedicata a queste cose! Quante sono le premure, e quante le figure e quanti i ritrovati. Alcuni tagliano la materia con acqua e ferro, altri con mani umane lavorando notte e giorno per ottenere l'estrazione. E tuttavia ciò non basta a quelli che aggiungono lavoro

al vacuo decoro; perfino la purezza del vetro viene inquinata con veleni e tinta in vari modi perché si aggiunga con ciò qualche cosa alla mollezza dei raffinati. Come può descriversi le opere futili dei tetti per cui i legni che derivano dai cedri sono manovrati con tanta perizia da tornare a sembrare attraverso l'intaglio alberi e rami, che producono foglie e frutti? Non parlo dell'oro che viene affilato in sottilissime lamine e applicato dovunque perché possa attirare gli sguardi cupidi. E chi potrà dire l'avorio impiegato per le superflue decorazioni dei vestiboli e degli atri, e l'oro applicato negli intagli, e l'argento con cui viene foggiata la chiave? Di quanti colori non risplendono i pavimenti quasi perché anche i loro piedi godano per lo splendore dei marmi . . .».

Insistendo sull'analogia tra tempio spirituale e tempio materiale, san Gregorio asserisce che quanto maggiore è la sontuosità e la rarità del materiale con cui è costruita la casa, tanto più si arguisce un'anima disadorna. «Chi guarda a se stesso e adorna sul serio l'anima sua in modo da poter accogliere una volta o l'altra Iddio, costui si procaccia altra materia per conciliare la bellezza alla sua abitazione . . . Qualsiasi sorta di immagini, o scolpite o dipinte, che gli uomini fabbricano per trarre in inganno imitando la realtà non sono ammesse in questa casa dove sono le immagini della Verità assoluta». È molto interessante quest'ultimo rilievo del Vescovo di Nissa, in quanto respinge dalla casa di Dio le opere suggestivamente veristiche che «ingannano imitando la realtà».

Nel panegirico (*encomion*) pronunciato sulla tomba di S. Teodoro martire, S. Gregorio Nisseno descrive lo splendore dell'edificio sacro (il *martyrium*) dove sono conservate le reliquei del martire: «Chiunque venga in un posto come questo dove teniamo il nostro raduno e che raccoglie la memo-

ria del giusto e le Sue sante reliquie, viene allietato alla vista di cose veramente belle, mentre guarda a questo edificio adibito a tempio di Dio splendidamente elaborato con imponenza di strutture e con fulgore di ornati; dove l'artista ha tratto dal legno la figura di animali e il tagliapietre ha lucidato le lastre di marmo come fossero d'argento. Il pittore vi ha introdotto i fiori della sua tecnica nelle immagini dipinte descrivendo le imprese eroiche del martire, la sua resistenza, le sue sofferenze e le forme orribili e spaventose dei tiranni, le fiamme nutrite del rogo, la beatissima fine del martire, l'immagine della forma umana del Cristo agonoteta. Tutto ciò egli ci mostra come in un libro leggibile da tutti, e ha interpretato attraverso l'impaginazione coloristica le battaglie e le sofferenze del martire, e ha adornato il tempio come un prato ameno e fiorente. Imperocché anche la pittura suole parlare, tacendo, dal muro, e giova moltissimo. Il mosaicista ha compiuto un'analoga opera sul pavimento dove si cammina» (P. G.).

Nel *Sermo de Abraham* S. Gregorio Nisseno allega a difesa del culto delle immagini il loro valore emotivo ed evocativo: «Spessissimo vidi la raffigurazione della passione, e non senza lacrime ho lasciato il quadro, che con l'aiuto dell'arte riportava agli occhi il fatto storico».

Nel *Cantico dei Cantici* insiste sulle qualità imitative dell'arte: «Nei diversi colori c'è una capacità che rende perfetta l'imitazione dell'essere vivente. E chi guarda la figura e il quadro variopinto, finito a regola d'arte, non si ferma a contemplare i colori, ma guarda soltanto il contenuto che vi è dipinto, e che l'artista ha espresso a mezzo dei colori».

Un accenno sulle virtù didattiche dell'arte figurativa si tro-

va anche in San Basilio che in genere non ama trarre spunti da questioni d'indole estetica nelle sue esegesi della dottrina cristiana: «Spesse volte sia gli storici sia i pittori descrivono i trionfi e le vittorie guerresche, gli uni adornandole con le parole, gli altri dipingendole nei quadri; ed entrambi eccitarono molti alla virile fermezza. Come infatti la narrazione storica dipinge i fatti con l'essere unita, così la pittura li rappresenta attraverso la riproduzione artistica, insegnando senza parole» (*Sermo in XL Martyres*).

In Isaiam c. V troviamo la seguente definizione: «Pulchritudo per mutuam quandam partium convenientiam, bono colori *emicanti* coniunctam» (P.G. 30, 410).

Il termine *oikos* per san Basilio è il termine equivalente di «chiesa»; difatti egli si compiace con Arcadio perché «hai costruito una *casa* a gloria del nome di Cristo e ami veramente lo splendore della casa di Dio» (*Ep. XLIX* - P.G. 32, 386).

*

Cirillo di Alessandria (+ 444) divenne patriarca nel 412 e fu fierissimo oppositore dei Novaziani e degli Ebrei di Alessandria. Nella storia della Chiesa, Cirillo è noto come il difensore dell'ortodossia contro Nestorio. I suoi scritti sono importanti per l'esposizione della dottrina del pensiero cristiano, ma non sono di alta qualità letteraria.

S. Cirillo nella *Protocatechesis* (cap. XIV) (P.G. 33, 10) accenna alla divisione per classi nell'aula ecclesiale. «Una volta che sia chiusa la chiesa e voi state tutti dentro, siano ben nette le separazioni: gli uomini stiano con gli uomini e le donne con le donne, dimodoché il saluto cortese non si muti in pretesti di perdizione. Sebbene sia lodevole la consuetudine di essere gentili a vicenda, bisogna tuttavia tener lontani

i vizi delle perturbazioni. Gli uomini che stanno a sedere tengano in mano qualche libro utile: uno legga e l'altro dica qualche cosa di utile. Il gruppo delle vergini sia radunato insieme, dica i salmi o legga ma sottovoce, dimodoché se le labbra si muovono, il suono non giunga agli orecchi altrui. *Difatti non consento alla donna di parlare in chiesa.* E similmente si comporti la donna maritata; sia che preghi sia che muova le labbra, non si senta la sua voce».

Dal testo di Cirillo non pare, almeno per quanto riguarda la chiesa a Gerusalemme, che l'aula fosse divisa in settori limitati da transenne. È notevole però che Cirillo parli oltre i gruppi soliti – donne, uomini, catecumeni, penitenti – del gruppo delle vergini e in altri passi della *Catechesi* del gruppo dei monaci.

Nella *Catechesi XIV* sulla Resurrezione di Cristo, Cirillo, parlando del luogo dove il Signore risorse e dove fu eretta la Basilica della Resurrezione, osserva che a differenza delle altre chiese, la Basilica della Resurrezione viene chiamata «Martyrium», forse in relazione a quanto scrisse il profeta Sofonia (III, 8): «Aspettami fino al giorno della mia resurrezione, dice il Signore, a testimonianza, in martyrium» (P. G., 33, 207).

*

GIOVANNI, DETTO CRISOSTOMO per il dono dell'eloquenza, di nobile famiglia antiochena, fu battezzato tardi, nel 372 (era nato tra il 344 e 54), e si dedicò subito alla vita ascetica e agli studi teologici dove ebbe compagno Teodoro di Mopsuestia. Ordinato sacerdote nel 386 fu eletto patriarca di Costantinopoli nel 397 e poi deposto per gli intrighi del vescovo Teofilo di Alessandria nel 403. Riammesso, fu di nuovo posto al bando, e morì in esilio

nel Ponto nel 407 ma fu sepolto con grande onore nella Chiesa dei SS. Apostoli di Costantinopoli. Le sue reliquie furono portate a Roma nel 1204.

Alcune caratteristiche di chiese paleocristiane possono trarsi dall'analisi che Giovanni Crisostomo istituisce fra chiesa materiale e Chiesa spirituale (cfr. *Epist. ad Eph.*, c. IV, Hom. X): «La Chiesa altro non è se non la casa edificata per le anime nostre. Tale casa non in ogni parte è ugualmente nobile: ciò dipende dai marmi adoperati per la sua costruzione alcuni dei quali sono splendidi e lucenti, altri di minor valore ed opachi . . . Tra essi qui possono vedersene molti che corrispondono all'oro con cui è adornato il soffitto; altri invece hanno funzione ornamentale come le immagini; molti stanno qui come colonne. Anche gli uomini sogliono talora essere definiti colonne, dal momento che essi non solo con la solidità ma anche con la bellezza contribuiscono alla decorazione, avendo dorato il capitello. Si può anche vedere la folla che occupa grande spazio e si estende lungo i deambulatori: la folla corrisponde alle pietre con cui son fatte le pareti» (P.G. 11, 78).

Altrove il Santo oratore rimprovera il lusso eccessivo delle abitazioni (in *Ep. ad Philip.*, c. III, Hom. X). «A che serve edificare case grandi e lussuose, adornarle con colonne e marmi e portici e corridoi e collocarvi idoli e statue? A che serve questo soffitto d'oro? Non è sufficiente al medesimo uso la casa di chi se l'è fabbricata adatta e modesta? Ma ciò, dirai, procura grande soddisfazione. Per pochi giorni, però, perché se ci siamo abituati al sole senza ammirarlo eccessivamente, assai peggio accadrà con l'opera d'arte» (cfr. anche ib., c. I, Hom. II; P.G. 62, 259 e 22).

«Le case dei ricchi non hanno un aspetto decente. È dav-

vero turpe vedere le pareti di legno velate da arazzi e i letti adornati di argento come in teatro» (*in Matth.* 83; P.G. 58, 750).

«Se vedrai qualcuno offrire vasi e qualche altro oggetto per ornare i muri e il pavimento, non ordinargli di venderli . . . ma se ti chiede consiglio, dì che li dia ai poveri» (P.G. 58, VII, 726).

«L'oro che adorna la chiesa di Dio, l'oro col quale si fabbrica la spada dello Spirito Santo e la spada con la quale viene sconfitto il dragone» è l'anima umana che «è meglio d'ogni terra aurifera» (in *Acta Æp. Hom. XXII*; P.G. 60, 9, 176).

Il «martyrium» e il cimitero erano solitamente collocati fuori città. San Giovanni Crisostomo inizia la sua orazione spiegando perché l'adunanza liturgica si svolga in qualche luogo fuori mano e in quel preciso giorno. «Perché oggi?» si chiede «Perché oggi memoriam Crucis agimus. Perché fuori città? Perché il Signore è stato crocifisso extra civitatem. Perché i nostri avi vollero convenire in questo martirio e non in altro? Perché quivi è sepolto un gran numero di defunti» (in *Cœmeterii appellationum*, P.G. 11, 394).

*

Didimo Alessandrino (+ ca 398) uno dei più noti maestri della scuola di Alessandria, nel de *Trinitate* II l. c. VII, distingue una triplice gerarchia di edifici: chiesa, ædes oratoriæ, e i martiria. Gli oratôri venivano costruiti dovunque in città, nei villaggi, nelle case e in campagna ed erano ornati di oro, argento e avorio (cfr. anche Rufinus, *Hist. eccl.*, lib. II, 27).

Asterio d'Amasea nel Ponto (ca. 410) apparteneva alla corrente ideologica di Gregorio Nazianzeno. Ha lascia-

to sedici omelie che furono utilizzate anche da Fozio. La più nota è quella sul martirio di S. Eufemia che fu anche letta al secondo Concilio di Nicea (787) come argomento della venerazione delle immagini. Qui se ne riproduce il brano in cui l'oratore descrive in termini realistici il mosaico o la pittura murale raffigurante il martirio della Santa.

«Eufomia porta vesti scure e il pallio, segno della filosofia. Il pittore le ha dato una fisonomia gentile; a me la sua anima sembra abbellita dalla virtù. Due soldati la conducono dal giudice; l'uno cammina davanti a lei e la trascina, l'altro le sta dietro e la spinge. Il pudore si confonde con il coraggio del portamento della vergine. Ella abbassa il capo quasi arrossendo di essere guardata da uomini, però si tiene ritta, senza paura, non vuole mostrare il minimo terrore nella lotta . . . Più in là nel dipinto i carnefici, ricoperti soltanto di tunica, compiono ciò che debbono . . . Il pittore ha reso così nitidamente le goccie del sangue, che par vederle realmente colare, e si vorrebbe allontanarsene singhiozzando. Si vede quindi la vergine in prigione; sta seduta sola nelle sue vesti di lutto; e invoca Dio nella sua sofferenza. Mentre sta pregando, appare sopra la sua testa il simbolo del martirio che l'attende. Lì presso, infatti, il pittore ha collocato un rogo in fiamme, rossastre e grosse. In mezzo ad esse e Eufemia, le mani verso il cielo; il suo volto non tradisce tristezza alcuna; sembra anzi mostrar la gioia di fuggire verso la vita immortale e beata».

(*Omelia su Sant'Eufemia*, serie Padri Greci, XL, 355).

Il primo scritto in cui si trova menzionata l'immagine di

Cristo è quello di Elio Lampridio e si legge nella sua biografia di Alessandro Severo, cap. XXIX, 2 nella coll. Historiæ Augustæ Scriptores.

«Tutte le mattine l'imperatore Alessandro Severo faceva le proprie devozioni nel suo larario dove erano poste le immagini dei più degni fra gli imperatori divinizzati con quelle di qualche uomo particolarmente giusto, come Apollonio (di Tiana) e, narra uno storico del tempo – le immagini di Cristo, di Abramo, di Orfeo e di altri simili, e infine ritratti dei suoi propri antenati».

FINITO DI STAMPARE

DALLA MAESTRI ARTI GRAFICHE

NEL MESE DI GENNAIO

MCMLXIX